

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav slavistických a východoevropských studií

Diplomová práce

Jméno autorky: Ludmila Machátová

Název práce v češtině: *Ruský pikareskní román*

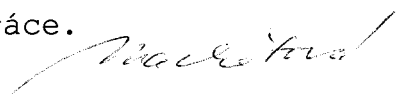
Název práce v angličtině: *Russian picaresque novel*

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Ladislav Zadražil

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně
s použitím uvedené literatury. V Praze, dne 9. 1. 2009

Ludmila Machátová *Ludmila Machátová*

Na tomto místě bych ráda poděkovala Doc. PhDr. Ladislavu Zadražilovi za pomoc, trpělivost, cenné rady a čas, který mi věnoval při psaní této práce.



Obsah

I.	Romanesko jako estetická kategorie	
1.	Znamení věků.....	str. 5 - 11
2.	Román v období renesance	str. 11 - 25
3.	Novodobé teorie románu	str. 25 - 44
II.	Pikareskní román	
1.	Pikareskní román v západoevropské literatuře	str. 44 - 56
2.	Tradice pikaresknosti v ruské literatuře	str. 56 - 64
3.	<i>Ruský Gil Blas</i> V. T. Narežného	str. 64 - 76
4.	„Vyžiginství“ jako fenomén ruské společnosti.....	str. 76 - 95
5.	Gogolovy <i>Mrtvé duše</i> a <i>Revizor</i> jako pikareskní texty.....	str. 95 - 113
III.	Závěr - Pikareskní rysy ruského klasického románu	str. 113 - 116
IV.	Seznam použité literatury	str. 117 - 120
V.	Resumé	str. 121 - 122

I. Romaneskno jako estetická kategorie

1. Znamení věků

Kategorie románu zaujímá v dnešní literární teorii mimořádně významné místo. Tak jako všechny estetické kategorie, ani kategorie romaneskna není neměním se pojmem. Každá doba si pod ní představovala něco jiného. Vymezit ji je obtížné, i vzhledem k tomu, že je román nejproduktivnějším žánrem současné literatury, který se dosud vytváří a modifikuje.

„Žádné estetické kategorie, jichž užíváme dodnes, ani ty, které už přestaly být součástí vědeckého jazyka, nejsou ustrnulými a neměnnými pojmy. V různých historických epochách prošly naopak tak podstatnými významovými proměnami, že tatáž kategorie může mít významy zcela odlišné a v závislosti na tom či onom systému estetických a uměleckých představ může označovat naprosto rozdílné jevy skutečnosti i jejich rozdílné hodnocení.“¹ Objasnit proměnlivé chápání romaneskna nám může napomoci bližší pohled na vývoj významu slova román v různých historických etapách.

Slovo románský se původně používalo jako označení pro evropské jazyky, které vznikly z hovorové řeči starých Římanů a byly tak v protikladu k latině, jež byla ve středověku jazykem církve, vědy a zákonů. Postupně se ale pro jednotlivé jazyky vzniklé z římské řeči začínaly užívat názvy jako francouzský nebo španělský jazyk. Pro celek těchto jazyků se však atributu románský užívá dodnes.

Slovo román ale nezaniklo, začalo se stále častěji používat v jiném významu. Označovalo dílo, „které je napsáno v národním románském jazyce (nikoli v latině)“. Impulsem byly překlady z latiny do národních jazyků z poloviny XII. století. Do XV. století toto slovo tedy označovalo všechna díla, která byla

¹ Losev, A. F. – Šestakov, V. P.: *Dějiny estetických kategorií*. Praha 1984, str. 410

napsána v románských jazycích, a mělo tedy velmi obecný význam. V XV. století dochází k další změně. Tentokrát se význam slova román zužuje a používá se pouze pro epické příběhy, a to příběhy smyšlené.

Román se začal vnímat jako něco vymyšleného (oproti chansons de geste, jež byly vnímány jako žánr historický, a tudíž pravdivý). Není proto náhodou, že se ještě v XVII. století v ruštině užívala slova „roman“ a „skazka“ jako synonyma. Rozdíl mezi nimi byl pocítován jen v rozsahu, „roman“ byl co do rozsahu objemnější, „skazka“ by se pak dala charakterizovat jako kratší povídka. Oba žánry ale byly vnímány jako zcela fiktivní.

Jako žánr, který je primárně určen k soukromému čtení, se román svou formou stal protikladem k žánrům, které byly vyhrazeny k recitaci, tedy především k eposu. Vznik tohoto žánru je tak spjat i s rozvojem četby, při které si čtenář dílo čte sám pro sebe. To s sebou přineslo i nový způsob kontaktu díla se čtenářem. Čtenář si sám může volit při čtení tempo, které mu vyhovuje, může se vracet, atd.

Tak se stalo, že v XV. století došlo znovu k posunu v chápání významu slova román: z jakékoli knihy psané v románském jazyce se význam specifikoval a začal se používat pro označení jednoho ze základních žánrů středověké literatury, a to románu rytířského. Používal se pouze pro fiktivní **epické** příběhy a opět tak stál „roman“ v protikladu k „chansons de geste“.

V rytířských románech, od nichž některé jazyky později přímo převzaly označení i pro žánr novodobého románu, ačkoli jde o dva žánry na sobě de facto nezávislé, je ústředním hrdinou rytíř, jenž se proslavuje svými činy ve válce, v lásce, v boji s různými nepřáteli, a to i nepřáteli nadanými nadpřirozenými schopnostmi, atd. Před čtenářem se otvírá nadpřirozený svět, ve kterém se hrdina snaží vždy a za jakýchkoli okolností dosáhnout svého cíle.

Tento žánr se rozvíjel pouze do XIV. - XV. století. Později se vznikem knihtisku dochází k jeho obrodě. Rytířský román, podobně jako později román pikareskní, získal obrovskou popularitu u čtenářstva a jako knížka lidového čtení byl vydáván až do XIX. století. „Neobyčejně široký zájem o literaturu, které vyvolaly renesanční „rytířské romány“, pak zákonitě - zřejmě poprvé v dějinách - vedl ke vzniku toho, co bychom dnes označili jako brakovou literaturu, zrodil prostě knihy netalentované, epigonské. Nejlepší „rytířské romány“ se však právem staly trvalou součástí renesančního umění.“²

Na konci XV. století, v době, kdy už jsou rytířský svět a jeho ideály prakticky mrtvé, na středověký žánr rytířského románu naváže nový literární žánr, který využívá fabuli a postupy románu rytířského, ale zároveň si je upravuje v renesančním duchu. Objevují se z dnešního pohledu fantastické dobrodružné příběhy inspirované objevováním nových světů. Za všechny jmenujme alespoň příběh o Amadisovi de Gaula, jehož si cenil i samotný Cervantes.

V XVI. století jsou jako romány označována ta díla, která mají dobrodružnou a fantaskní fabuli, nehledě na to, zda jsou to příběhy psané ve verších nebo v próze. V XVII. století ale žánr rytířského románu definitivně vyčerpal své možnosti a přestal se zcela psát. Na jeho místo nastupuje tzv. „galantní hrdinský román“. Ten na jedné straně navazuje na román rytířský, a to především v líčení exotického světa a života plného dobrodružství, na druhé straně se od něj odlišuje důrazem na popis světa plného galantních milostných příhod.

V ruské literatuře se o něco později „zničehonic“ objevuje Puškinův *Evžen Oněgin*, jenž by se dal charakterizovat jako veršovaný román gentlemana, „kulturního hrdiny“ aristokratického životního stylu, ze své podstaty zcela antigalantní, stále ale směřující k novým dobrodružstvím.

² Kožinová, V.: *Zrození románu*. Praha 1965, str. 52

Galantní román vznikl pouze v XVII. století v aristokratickém prostředí a byl srozumitelný jen úzkému čtenářskému okruhu. Tím se odlišoval od masové popularity románu rytířského. Způsob vyjadřování a zobrazování duševních stavů inspiroval i pozdější autory psychologického románu, jinak podle názoru V. Kožinova „galantní hrdinský román nevydal ze sebe žádná díla, jež by přinesla skutečné umělecké hodnoty“³.

S tímto názorem by se ale dalo polemizovat. Dílem, které se bezesporu považuje za klasické, jsou například *Nebezpečná známosti* od C. de Laclose, které za pozoruhodný výraz životního stylu a ideologie aristokratického ideálu i za základ vlastní autostylizace považoval Puškin⁴.

Počátkem XVII. století přitom dochází k dalšímu posunu v chápání románového žánru, jednou z hlavních charakteristik se stává jeho prozaický ráz. Teoretik preciozního románu biskup Huet ve svém *Dopisu panu ze Segrais o původu románu* píše, že slovem román se dříve sice rozumělo nejen to, co bylo psáno prózou, ale mnohem častěji i to, co bylo psáno ve verších. V Huetově době převládl jiný úzus. Huet román definuje jako „vymyšlené historie milostných příběhů psaných umělecky v próze pro potěšení a poučení čtenářů (...) Mají-li odpovídat zvyklostem tohoto století, musí být psány v próze“.⁵ To zaručovalo mimo jiné i snadnou srozumitelnost a větší přístupnost.

Do dějin ruské literatury se jako představitel tohoto typu románu na počátku XVIII. století zapsalo galantní francouzské dílo *Jízda na ostrov lásky* v překladu Trediakovského, doprovázené první sbírkou světské poezie v Rusku. I v tomto případě tato skutečnost vypadá jako předjetí Pasternakova románu *Doktor Živago*, označovaného rovněž za román lyrický a doprovázeného sbírkou veršů vydávanou za poesii hrdiny díla.

³ Tamtéž, str. 55

⁴ Srov. Voľpert, L. I.: *Puškin v roli Puškina*. Moskva 1998

⁵ Citováno podle Souriau, E.: *Encyklopedie estetiky*. Praha 2000, str. 758

Román byl do XVIII. století svými čtenáři vnímán jako v podstatě pohádkový epos, který stál v protikladu k historickému eposu a dramatu. Příznačné je, že první romány v novodobém slova smyslu původně nebyly svými tvůrci označovány jako romány, ale většinou jako historie ze života nebo též jako kniha, příběh. Autoři se tím snažili vymezit proti pohádkovosti a nepravděpodobnosti tohoto žánru. Například Cervantes ve svém Donu Quijotovi neužívá pro označení svého díla slova román ani jednou, setkáváme se s termínem příběh, který staví proti rytířským románům. „Už španělský pikareskní román praktikoval všechny formy zdánlivé autentičnosti a historičnosti hrdinova životního příběhu. Také Cervantes se, ač se zjevnou ironií, odvolává v Donu Quijotovi na dokumentární prameny svého románu.“⁶

Se slovy historie, historický a historičnost se setkáváme u všech autorů novodobých románů, Cervantese, Fieldinga a dalších. K těmto termínům pak ještě přistupují další: satirický, měšťanský, pravdivý a komický, a tím se vytváří další charakteristiky příznačné pro nově vznikající žánr, který se v některých jazycích označuje stejným slovem jako žánr rytířského románu. „Nacházíme v nich spojení slov do té doby neslučitelných, vzájemně se vylučujících. Jsou to vlastně oxymóra, neboť „román“ nemohl původně podle obecně přijaté představy být ani „satirický“, ani „komický“, ani „měšťanský“: byl naopak „hrdinský“, „vysoký“ a „aristokratický“. Na druhé straně si ovšem musíme být vědomi, že tyto názvy zde nefigurují jako charakteristika těchto knih, ale spíše jako určení dosud neznámého žánru.“⁷

Například ve španělštině se tomuto novému jevu přiřazuje i nový termín – „novela“, který stojí v protikladu k rytířskému románu, „caballera“. Ruština a spolu s ní například i čeština použijí výraz stejný, u kterého se ale změní jeho obsah. „V

⁶ Berkovskij, N. J.: *Literární kritiky a studie*. Praha 1966, str. 308

⁷ Kožinov, V.: *Zrození románu*. Praha 1965, str. 58

Rusku ještě v polovině XVIII. století se rozumí pod „poémou“ „historicky věrohodný“ příběh a jako „romány“ se označují díla, jež „se vzdalují skutečnosti a popisují lidi, věci a události naprosto jinak, než jak se s nimi na tomtoездеjším světě setkáváme“ (Sipovskij). Za necelé století později však Bělinskij užívá oněch termínů v naprosto opačném smyslu: „Poéma zobrazuje ideální skutečnost... Román a novela naproti tomu zpodobují život v celé jeho prozaičnosti.“⁸

Už Gogol nechal ale na titulní stranu *Mrtvých duší*, v polemice s románovou interpretací nejvýraznějším písmem vytisknout nikoli některý z obou titulů textu, ale žánrové označení poema ve velmi širokém pojetí. V učebnici poetiky, kterou napsal pro soudobou školu, tento fenomén vyložil ve shodě se svou interpretací Dona Quijota jako „menší druh epopeje“, tedy prozaického eposu, kde mravoličnost slouží jako východisko pro transcendenci v podobě fantastického mystéria a (nedokončené ovšem) utopické ságy o duši ruského národa a jejím vzkříšení.

V jiném výkladu považoval tento ráz textu za výraz subjektivní lyričnosti vyprávění, která ovšem platí především pro epilog prvního dílu *Mrtvých duší*, popř. pro další lyrické odbočky především v jejich druhém dílu. Třetí výraz básnického zabarvení výrazu díla spočíval v metaforičnosti textu a vysokého stupně exprese jeho stylu. Všechny tyto „cizí“ prvky byly přitom (v různé podobě a míře) inkorporovány do klasického ruského románu obecně.

Dějiny slova román nám pomohly ukázat proměňující se chápání jeho významu. Viděli jsme, že se ho postupně užívalo ve významu jakékoli knihy psané románským jazykem, až se postupně dospělo k termínu označujícímu literární žánr, tak jak ho chápeme v dnešní době. Ačkoli román nepochybně vstřebal podněty starší epiky, jeho vznik spadá do období renesance, kdy vznikaly lidové romány typu Thyl Ulenspiegel. Tyto

⁸ Tamtéž, str. 61 (uvozovky v originále, L. M.)

„archaické romány“ byly pak považovány za důležitý úběžník ve zpětné perspektivě románu ruského.

2. Román v období renesance

Počátky románu se tedy kryjí s rozmachem rytířského románu, který ale nemůžeme z dnešního pohledu považovat za jakýsi předstupeň novodobého románu - rytířský a novodobý román jsou dvěma různými literárními žánry. Dalo by se dokonce říci, že rytířský román na chvíli pozastavil počínající rozvoj románu novodobého nebo spíše, že ho odsunul na literární periferii, ze které se naplno vymanil až v XVI. století, které je prezentováno takovými díly jako například *Život Lazarilla z Tormesu*.

Epocha renesance s sebou přinesla doslova kulturní revoluci. Poprvé se zde v celé své hloubce zobrazuje život lidí ne z pohledu veřejného, ale čistě soukromého. Podle Bělinského je celé středověké a antické umění projevem „státního života“, ve kterém se jako hlavní postavy objevují „představitelé státního elementu: císařové, hrdinové, vojevůdci, vysocí hodnostáři, kněží“.⁹ Každá postava představovala statický typ s jednou převládající lidskou vlastností, již reprezentovala. Všechna díla období antiky a středověku jsou si navzájem podobná obsahově i formálně. Podívejme se například na rytířské romány z období středověku. Bezesporně jedním z nejslavnějších je vypravování o Tristramu a Isoldě z bretoňského cyklu o králi Artušovi, které bylo zpracováno ve XII. století ve Francii a později i v jiných evropských zemích hned několikrát. Ústředním tématem je rozpor mezi láskou a povinností. Toto téma můžeme najít v podstatě ve všech středověkých rytířských románech a do jisté míry se v něm

⁹ Bělinskij, V. G.: *Polnoje sobranije sočiněnij, sv. VII*. Moskva 1955, str.108

předjímá klasicistní poetika a ideologie, k níž se později připojují i prvky sentimentální, romantické a realistické a vzniká tak i v tomto pohledu žánr univerzální.

Tristram dobyl pro svého strýce, krále Marka, krásnou Isoldu, nedopatřením ale vypijí oba nápoj lásky, který byl určen pro starého krále. Zamilují se do sebe a po různých příhodách končí celé vyprávění tragicky. Autor rytířského románu ale nezpracovává toto téma tak, jak by to učinil romanopisec. Příběh zde vytváří pouze jakousi vnější osnovu. Autor se v něm nezabývá hlouběji vztahy mezi lidmi a ani zde nenalezneme snahu zachycovat život se všemi jeho komplikacemi. Postavy neprocházejí nějakým vývojem, pouze reprezentují určité psychologické typy.

Do literatury jisté novum vnesly renesanční povídky. Ačkoli se u některých badatelů můžeme setkat s názorem, že změnu nepřinesla až renesance, ale že už tyto tendence můžeme najít v dílech pozdní antiky, V. Kožinov v knize *Zrození románu* upozorňuje na to, že podobnost tzv. „antických románů“ s novodobým románem je pouze vnější. Antická próza měla vliv až na romanopisce v XVII. a XVIII. století. „Italské povídky prostřednictvím intimních situací osvětlují celou soudobou společenskou problematiku, všestranně zpodobují vzájemné vztahy soudobého člověka a společnosti. V řecké idylce se pouze zrcadlí - samozřejmě idealizovaný - život pastýřů na patriarchálním statku; Leonardova facetie zobrazuje daleko širší a obecnější fakta než vzájemné vztahy kupců a mnichů.“¹⁰ Právě na Leonardově facetii se Kožinov snaží ukázat, jak zájem o soukromý život proměnil estetiku a poetiku umělecké tvorby. Leonardo se nesnažil zachycovat lidi tak, aby skrze jejich činy postihl nějaký obecný smysl. Obrazy ho zajímají jako takové. „Leonardova facetie je momentka, na níž je zachycen

¹⁰ Kožinov, V.: *Zrození románu*. Praha 1965, str. 33

lidský úsměv, měnící výraz tváře středověkého kupce a mnicha."¹¹

Kořeny povídkové tvorby v Itálii XV. století můžeme hledat ve folklórní tradici. Krátké prózy se velmi často seskupují kolem jedné ústřední postavy, v Itálii je to Bertoldo, v Německu Thyl Ulenspiegel atd. Moralistní fabule, tak jak je známe ze středověké a antické literatury, ztrácejí svůj mravokárný smysl a hrdina, ačkoli má mnoho záporných charakterových vlastností, u čtenářů najde sympatie a pochopení.

Přesto bychom se dopustili chyby, kdybychom počátky románu chápali jako pouhé automatické seřazení novel kolem jednoho hrdiny. I dnes je román velmi často vymezován na základě svých formálních rysů jako epické dílo s rozsáhlým syžetem, psané hovorovým jazykem a prozaickým stylem. Obsáhlejší prozaická vyprávění můžeme najít už ve starověku. Tato díla byla však spíše podobná dnešní povídce nebo novele, pro které je příznačná jednoduchá fabule, přičemž jako povídku můžeme označit jakýkoli žánr středního rozsahu a jako novelu označujeme ty středně rozsáhlé prozaické útvary, které jsou zaměřeny na nečekanou pointu v závěru.

Román nemůžeme vnímat jako zřetězení novel či povídek, protože pokud bychom tak učinili a pokusili se románový celek rozčlenit na jednotlivé novely nebo povídky, získali bychom už pouze útvar románový celek připomínající. Z takového díla by se vytratila především jeho celistvost, která je pro románový svět příznačná. To samé platí samozřejmě i naopak. Při pokusu vytvořit z novel se stejným hrdinou román by musel autor přistoupit k různým přepracováním.

Proces cyklizace novel jako náhrady velkého prozaického žánru při jeho nepříznivě pocitovaném nedostatku vrcholí v ruské literatuře 30. a 40. let XIX. století v cyklech Puškinových *Bělkinových povídek* i Gogolova *Mirhorodu* a *Petrohradských povídek*. Nesplňují sice uvedené románové kritérium ústřední

¹¹ Tamtéž, str. 68

postavy, zato však směřují v mnohosti drobných žánrů k jednotě a univerzálnosti vlastního uměleckého a pragmatického „světa“. Pro tyto rysy označuje Berkovskij *Bělkiny povídky* za epos hodný rozmachu *Vojny a míru* Tolstého, což se projevuje v zaměření Puškinova díla na suché poměry provinciálního Ruska a drobné hrdiny spíše soukromě románového rázu. „Автор – впереди, читатель следует за ним, и когда читатель наконец поравняется с автором, он увидит, что вместе с автором он находится внутри реального эпоса народной России, что оба они достаточно углубились в этот новый эпос. (...) В этих повестях развитие русского сознания следует за развитием русского быта, догоняет его. В сложении повестей участвуют три силы: мир в его объективном содержании, автор, читатель. Автор – сродни простодушному читателю, опередил его и поэтому берет на себя управление им. Познание объективного мира – общая цель для автора и для читателя, который держится дорог, проложенных автором, и преодолевает автором уже преодоленное.“¹²

V případě Lermontovova *Hrdiny naší doby* (hrdiny ve smyslu nejen mravoličném, ale i duchovním, kulturním a antropologickém) existuje už lidské centrum textu, dosti důsledně zachovaná novelistická struktura ztělesňující v této podobě jednotlivé aspekty postavy ve výrazu lidské individuality, je však základem moderní kompoziční struktury textu. B. Bursovovi to dokonce umožňuje úvahy o „praerománovém“ (*Hrdina naší doby* jako příprava ke klasickému ruskému románu) a „postrománovém“ (forma známá ze západní literatury, například A. de Musset *Zpověď dítěte svého věku* psaná formou deníku) rázu textu. „«Герой нашего времени» ведь тоже в некотором отношении еще не совсем роман, но в другом отношении, это уже больше чем роман.“¹³

¹² Berkovskij, N.: *O povestjach Bělkina (Puškin 30-ch godov i voprosy narodnosti i realisma)*. In: *O russkom realizme XIX. veka i voprosach narodnosti literatury*. Moskva – Leningrad 1960, str. 206 - 207

¹³ Bursov, B.: *Nacionalnaŭnoje svojeobrazije russkoj literatury*. Leningrad 1967, str. 365

B. Ejchenbaumovi to zase umožňuje sledovat proces vzniku románových funkcí založených na řadě novel včleněných do konečného textu v původní podobě bez jakýchkoli spojů.¹⁴

Ani díla jako byl Thyl Ulenspiegel ale nebyla pouze nějakým neuceleným a nahodilým poskládáním krátkých povídek do jedné knihy, které spojovala pouze titulní postava. Tyto příběhy žily svým vlastním životem: staré se nahrazovaly novými nebo se různě přepracovávaly i seskupovaly. Později se dokonce tyto příběhy, které mezitím vytvořily ucelené dílo, začaly vydávat. Příběhy lidového šprýmaře, který pocházel údajně z německého Brunšviku a zemřel někdy kolem roku 1350, vytvořily v 2. polovině XV. století v dolnoněmecké jazykové oblasti anonymní soubor. V roce 1515 byl tento soubor přeložen do hornoněmčiny a vyšel ve Štrasburku pod názvem *Kratochvilné čtení o Thylu Ulenspieglovi, rodáku z Bruncšviku*. Tato verze se brzy rozšířila po celé Evropě, do angličtiny byla přeložena mezi lety 1516 - 1520, do francouzštiny v roce 1532, do latiny v roce 1558; už od XVI. století jsou známa autorská zpracování této látky, například od H. Sachse.

Jednotlivé příhody nejsou jen poskládány jedna za druhou, v počátcích je spojujícím článkem mezi nimi motiv cesty a putování, který umožnil na jedné straně plynulé navazování jednotlivých epizod, na druhé straně pak zahrnout do příběhu různé životní sféry. „Rozprávky o Eulenspieglovi mají mezi lidovými historkami zvláštní postavení proto, že jednotlivé příhody jsou spojeny v celek motivem putování; tento způsob kompozice se pak stane východiskem pikareskního románu. Jednotlivé epizody jsou při takovémto volném navazování samostatné, protože nejsou vnitřně skloubeny podle zvyklostí novodobé epiky, ale díky spojení v souvislý řetězec prostřednictvím cesty je dána možnost seznamovat čtenáře s různými prostředími.“¹⁵

¹⁴ Srov. *Istorija russkogo romana*, sv. I. Moskva. Leningrad 1962, str. 277 - 323

¹⁵ Hrabák, J.: *Čtení o románu*. Praha 1981, str. 99

Hrdina zde získal jednotný profil s individuálními znaky. Už sice nebojoval s bytostmi nadanými kouzelnou mocí ani nepronikal do nadpřirozeného světa jako hrdinové rytířských románů, ale i v jeho světě se vyskytovala spousta neméně hrozivých nebezpečí a útrap, kterým se musel aktivně postavit. Takový hrdina se už nemohl ztotožňovat s ideálně kladnými a vznešenými postavami předešlé doby, změnil se v člověka pragmaticky aktivního a činorodého, který byl za svůj život plně odpovědný.

Na příběhy o Eulenspieglovi navázal i zakladatel moderní belgické literatury Charles De Coster v historickém románu *Pověst o Ulengspieglovi a Lammu Goedzakovi a jejich hrdinských, veselých a slavných příhodách v zemi flanderské a jinde* (1867). De Coster se ale původními příběhy nechal pouze volně motivovat a využil je spíše k oslavě boje za svobodu svého národa.

Také M. Bachtin poukazuje na vztah mezi lidovou kulturou a vznikem románu během středověku a renesance. Ačkoli se tato dvě období dodnes považují mnohdy za protikladná, mnohé specifické rysy, které se připisují renesanci, se objevovaly už dříve. Francouzský historik Jacques Le Goff o tom píše: „Zlom, jenž byl nazván renesance, není podle mého názoru, příhodný. (...) Onen „návrat k antice“ v Evropě existuje již od 13. století. (...) Perspektiva přichází do optiky i do malířství koncem 13. století. (...) Četba se šíří dávno před Guttenbergem. (...) Na přelomu 12. a 13. století se jedinec projevuje stejně důrazně jako v Itálii quattrocenta. (...) Na druhé straně Lucien Febvre zjišťuje při analýze Rabelaisova náboženství, že středověk nejenže přežívá, ale bujně roste „v náboženském srdci 16. století“, v myšlení tohoto génia, který se více než kterýkoli jeho současník dovolával modernosti svého 16. století. Musíme tedy uvolnit pevné hranice renesance.“¹⁶

¹⁶ Le Goff, J.: *Středověká imaginace*. Praha 1998, str. 17 - 18

Bachtin se zabýval především středověkou a renesanční lidovou smíchovou kulturou, která podle jeho názoru své vrcholné umělecké ztvárnění našla v Rabelaisově díle. S pomocí románu o Gargantuovi a Pantagruelovi se Bachtin pokusil popsat středověký životní styl a způsob lidového myšlení, který se projevoval mimo jiné jazykovými projevy, gesty a lidovými slavnostmi. Tato kultura vytvořila paralelní svět, který stál v protikladu tomu oficiálnímu, církevnímu a státnímu. Tento neoficiální svět byl oproštěn od jakéhokoli dogmatismu a objevovaly se v něm prvky hry, jejímž typickým projevem byl karneval. Podstatou karnevalového smíchu byla jeho všelidovost, univerzálnost (mířil na všechno a na všechny) a ambivalentnost (byl veselý, ale i výsměšný). Byl to „sváteční život lidu, který mu umožňoval vstupovat do utopické říše všeobecnosti, rovnosti, hojnosti a svobody.“¹⁷

V období středověku a renesance začalo působit oboustranné oslabování hranic mezi kulturou oficiální a neoficiální. Renesance na rozdíl od ostatních epoch chápala smích jako „univerzální světonázorový projev“.¹⁸ A právě lidové sváteční spory, dialogy mezi tím, co je nahoře, a tím, co je dole, („mezi tváří a zadnicí“¹⁹) se staly základem románového dialogu.

Tyto lidové projevy literárně přetvořil François Rabelais v románu *Strašné a hrůzyplné činy a hrdinské skutky přeslavného Pantagruela, krále Dispodů, syna velkého obra Gargantuy*, který vycházel mezi lety 1532 až 1562. Tento velký renesanční román byl mnohokrát vykládán literárními vědci, kteří docházeli ke zcela protichůdným závěrům. To bylo způsobeno tím, že kontext, v jakém byl Rabelais vnímán ve své době, byl pro pozdější období hůře pochopitelný. Už slavný filosof Montaigne viděl v Rabelaisovi jen autora píšícího pro rozptýlení čtenářů, ještě méně srozumitelný byl tento román

¹⁷ Bachtin, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha 2007, str. 16

¹⁸ Tamtéž, str. 91

¹⁹ Tamtéž, str. 407

pro klasicistní a osvícenské myslitele, kteří v jeho díle spatřovali už jen zábavnou literaturu spojenou s obscénností. V XVII. století byla dokončena hierarchizace žánrů - Rabelais, podobně jako Cervantes, byl na dlouhou dobu zařazen mezi autory zábavné literatury. Přelom v interpretaci tohoto díla přinesl až Bachtinův výklad z šedesátých let minulého století. Bachtin ve své knize *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* nahlíží na Rabelaisův román jako na nejsvátečnější dílo světové literatury. Rabelaisovo dílo můžeme podle Bachtina správně pochopit pouze skrze lidová východiska, jakými byly různé obřadní a mimetické formy, slovesná smíchová díla různého druhu včetně parodií a formy a žánry familiární pouliční mluvy.

Středověká smíchová kultura se vyvíjela po celá tisíciletí, její zrod bychom mohli klást do doby počátků antického křesťanství. Rozšířena byla zejména parodická a poloparodická literatura psaná buď v latině nebo v národních jazycích. Zvláštním žánrem byl žánr pouliční mluvy, ke kterému patřily nadávky, zapřísahání a dušování.²⁰ Tato literatura představovala svět v jeho grotesknosti, která mnohdy vedla až k extrémním absurditám.

V Rabelaisově díle se klade velký důraz na materiálně tělesný životní princip. Právě kvůli tomu byl jeho román chápán jako dílo psané pro lehkou zábavu. Bachtin s tímto názorem nesouhlasí a dochází k tomu, že tento životní princip pochází z dědictví lidové kultury, a tuto koncepci označuje jako *groteskní realismus*.

Materiálnost a tělesnost jsou v něm pojímány jako kladné, univerzální a všelidové principy. Tělo v něm nevystupuje jako tělo individuální, ale jako tělo kolektivní. Všeobecně zažitá představa těla a tělesnosti jako pozitivního principu je tradičně připisována antice, jeho negativní pojetí se

²⁰ Za samostatný žánr je podle Bachtina můžeme považovat pro jejich izolovanost, ukončenost a samoučelnost (tedy estetické kritérium nepragmatičnosti tohoto žánru).

přiřít křesťanství. Tento pohled je ale dosti zkreslený. Tělo jako břemeno bylo vnímáno především ve stoické filosofii. Středověk a křesťanství oproti tomu tělo vnímalo z jiného úhlu pohledu „jako něco, co patří nezcizitelně ke „mně“²¹ a to i s tím, co je skryto pod kůží, tedy se všemi slizy, výkaly a tělními tekutinami. Tělesnost je pak dále obsažena zejména v doteku mezi jednotlivými těly a ve vzájemném vztahu těla jednoho člověka k tělu druhého.²²

Nositelem materiálně tělesného principu v groteskním realismu tedy nemůže být individuum, ale lid. Proto je tělesnost v Rabelaisově románu natolik zveličená. Rabelaisův smích je svoji povahou ambivalentní, na jedné straně hanobí, na straně druhé projevuje obrovskou radost ze života. Groteska nevyjadřuje hrůzu, ale vítězství nad přemoženým strachem, který je ukazován ve své směšnosti. Tím se liší od grotesky romantické.

S projevy lidového svátečního smíchu souvisela celá rozsáhlá středověká parodická literatura, která ale nebyla zaměřena na něco negativního. Směšné mohlo být úplně vše. Parodisté mířili na svět jako na celek, nikoli na jeho jednotliviny. A proto se v této době travestovaly všechny texty, kterým se tak mohlo dát zaznít ve smíchové rovině.

Rabelaisův román je tak podle názoru Bachtina „nejdokonalejší výraz smíchové kultury“²³. Ke změně v chápání smíchu došlo ale už v XVII. století. Smíchová tradice sice zcela úplně nezmizela, ale byla odsunuta na periferii. Dále už se držela pouze v nižších kanonických žánrech, v komedii, satíře a bajce, nebo v žánrech nekanonických, v románu a burleskních žánrech. Vzhledem k tomu, že i tyto žánry více či méně patřily do oficiální kultury, smích v nich změnil svoji podstatu. Z ambivalentní nevázanosti, která byla spjatá s tělesným

²¹ Grebeníčková, R.: *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha 1997, str. 28

²² Srov. Tamtéž, str. 42

²³ Bachtin, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha 2007, str. 101

„dole“, a z lidového utopismu, se groteskní realismus změnil v povrchní a lehkovážnou erotiku.

Změnu v chápání smíchu můžeme pozorovat i na komických románech XVII. století. V Sorelově *Neobyčejném pastýři* (1627), se setkáváme s tématem bláznovství, které umožnilo kolem hrdiny rozvíjet řadu karnevalových situací. „Toto téma dovoluje i ostatnímu světu, aby vybočil ze své obvyklé oficiální dráhy a připojil se k hrdinovu karnevalovému bláznění. Jakkoli jsou tyto motivy u Sorela oslabeny, přece jen v nich doutnají jiskry lidového svátečního smíchu s jeho odzbrojujícím materiálním „dole“. Avšak tyto hlubší rysy tradičních karnevalových motivů se tu objevují takřka mimo vůli a vědomí autora.“²⁴

V XVII. století došlo ke změně v pohledu na svět, do popředí zájmu se dostaly takové jevy jako zobecňování, empirismus a typizace. V podstatě se dá říci, že se přetvořil model světa, jedinečné je na jedné straně chápáno jako příklad obecného, na straně druhé je to něco nesporného a nezvratného. Tento nový názor na svět postupně začal pronikat i do umělecké tvorby, kde se projevoval snahou o dokumentarismus, a v literatuře se s tím můžeme setkat u románu klíčového ze XVII. století, dokumentárního ze století XVIII., a vyvrcholil v problémovém románu XVIII. a XIX. století. Děj těchto románů se často neodehrával v současném světě, ale v minulosti, do které byly přesunuty skutečné postavy z přítomnosti, jež se tak v podstatě účastnily maškarního bálu. Klíč, který pomáhal rozluštit, kdo se pod jakou maskou skrývá, byl přitom často řazen k samotným románům.

V XVIII. století se tedy zcela dokončil rozklad lidového svátečního smíchu, na druhé straně se zároveň dovršil vývoj formování nových žánrů založených na smíchové literatuře. Vznikly nové formy, středověký smích se zredukoval na

²⁴ Tamtéž, str. 106

stylistické figury, na ironii, sarkasmus a další, které se začaly uplatňovat i ve vážných žánrech, zejména pak v románu. Rabelais ale není jediný renesanční autor, který se směje. „Na začátku renesance stojí Boccaccio: jeho radostný poměr k životu vyplývá z toho, že poznává nový vztah ke světu, jaký byl středověku odepřen. Rabelais představuje vrcholný rozvoj optimistických renesančních tendencí: směje se tomu, že to staré již hyne, že středověké příšery ztratily svou životnost. Miguel de Cervantes y Saavedra (1547 - 1616), autor *Dona Quijota*, se směje už s příměsí hořkosti, protože poznává počínající rozklad renesančního optimismu.“²⁵

Namísto starých příšer se v něm ale objevují příšery nové - ztělesněné iluze, klamy a bludy nové doby, které mnohdy nabývají podoby samostatně existujících univerzálních filosofických systémů.

Cervantesův román *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha* se už od vydání prvního dílu v roce 1605²⁶ těšil velkému čtenářskému zájmu a dnes je někdy označován jako první novodobý román. Interpretací tohoto velkého románu je obrovské množství a počtem různých výkladů se Donu Quijotovi blíží snad pouze Shakespearův *Hamlet*.

Jednotlivé epizody tohoto románu tvoří v podstatě samostatně uzavřené celky, které jsou stejně jako v pikareskních románech spojovány titulními postavami a motivem putování. Ačkoli Cervantes (stejně jako Shakespeare) čerpal z formálních postupů italských novel a pikareskního románu, jeho román se od těchto žánrů v mnohém liší. To můžeme dobře pozorovat například na titulních postavách románů. Pikaro se pohybuje světem bez snahy o jeho proměnu a přizpůsobuje se mu, aby tím dosáhl osobního úspěchu, Quijote se ho naopak snaží změnit a bojuje s ním, i když je jeho boj od samého počátku marný.

²⁵ Hrabák, J.: *Čtení o románu*. Praha 1981, str. 114

²⁶ Druhý díl byl vydán v roce 1615.

podle Viktora Šklovského Cervantes začínal psát Dona Quijota, aniž by předem věděl, jak se hrdina bude vyvíjet a jak celý román skončí. „Typ dona Quijota, Heinem tak proslavený a Turgeněvem tak poslintaný, není zpočátku autorem plánován.“²⁷ Cervantes podle Šklovského postupně do svého románu vsouval nová a nová dobrodružství, vyprávění a různé sentence. Vytvořil tak „román podobný oltáři plnému ikon, román-encyklopedii. (...) nutno přihlédnout i k tomu, že rozměry románu daleko přerostly Cervantesův plán. Román byl rozložen jako rozkládací stůl v jídelně.“²⁸

Na románu je pozoruhodné především ztvárnění dvou hlavních postav, rytíře Dona Quijota a jeho sluhy Sancha Panzy. Stejně tak jako u všech novodobých románů se i Cervantesovi hrdinové vyvíjejí. Počáteční protiklad se mezi Quijotem, kterého četba rytířských románů připravila o zdravý rozum, a Sanchem Panzou, rozšafným vesničanem a pravým Quijotovým opakem, oslabuje. Na konci románu si oba vyměňují role, Quijote na smrtelném loži zmoudří a Sancho Panza svůj selský rozum naopak ztrácí. Jednotlivé prvky tohoto románu neustále splývají, tragické se mísí s komickým, nízké se vznešeným. „Moudrost je vlastností dona Quijota i Sancha Panzy, zvláště pojmáme-li je jako dvojici. (...) Tito dva cervantesovští hrdinové jsou největšími literárními postavami v celém západním kánonu, jimž se vyrovná snad jen hrstka postav Shakespearových. Prolíná se v nich moudrost i bláznovství, kterým se spolu s jejich nezaumatostí dokážou vyrovnat jen ti největší Shakespearovi muži a ženy.“²⁹

V románu tak můžeme vysledovat dvě linie. Quijotova linie je linií snílka, který bojuje za mrtvé ideály. Pro své současníky byl Quijote v podstatě komická figura neschopná žít v proměněném světě. Jako postavu „rytíře smutné postavy“ ho začal chápat až romantismus. Linie Panzova by se dala

²⁷ Šklovskij, V.: *Jak je udělán Don Quijote*, in *Teorie prózy*. Praha 2003, str. 95

²⁸ Tamtéž, str. 87

²⁹ Bloom, H.: *Kánon západní literatury*. Praha 2000, str. 158

charakterizovat jako linie „zdravého selského rozumu“. „Cervantes Sancha postavil jako štít proti dobrodružství: jakmile se k nějakému připleťte, znemožní ho. Takové je jeho poslání“.³⁰

Oba dva jsou si ale navzájem ideálními spolubesedníky, kteří naslouchají jeden druhému. „U Shakespeara nastává změna skrze samomluvu a skrze meditaci nad tím, co člověk sebe sama takto zaslechl říkat. Don Quijote ani Sancho Panza nejsou samomluvy schopni, quijotovský ideál i panchovská realita jsou postoje natolik silné, že ten, kdo je zastává, o nich nemůže pochybovat, takže ani není schopen reflexe z odstupu. Mohou pronášet blasfémie, avšak když k tomu dojde, nerozpoznají je.“³¹

Způsob ztvárnění postav nebyl jediným Cervantesovým přínosem. Jako jeden z prvních v literatuře povýšil nepoetické na poetické. „Umění je obohaceno o další plán; řekněme, že se rozrůstá o třetí dimenzi, nabývá estetické hloubky, která podobně jako ta geometrická předpokládá mnohorozměrnost. Následkem toho nelze poetično nadále spatřovat jen ve specifické poutavosti ideální minulosti ani v zajímavosti, kterou dobrodružství dodává jeho pokaždé nový, jedinečný a překvapivý rozvoj. Od nynějška musí poetično pojmut i aktuální skutečnost.“³²

Cervantes ve svém díle zúročil zkušenosti dosavadní románové literatury: parodoval nejen rytířské i pastýřské romány a novely, ale i dobrodružný román, využil potenciálu pikareskního románu. Z jeho neheroických hrdinů se v románové literatuře staly postavy mytické.

Román mýtus nevstřebal pouze intertextuálně, nenavázal na něj jen v různých odkazech, narážkách a citacích, ale sám vytvořil několik vlastních mýtů. „Při identifikaci mytických osnov moderního románu nepostačuje klasické rozlišení aktivity

³⁰ Ortega y Gasset, J.: *Meditace o Quijotovi*. Brno 2007, str. 81

³¹ Bloom, H.: *Kánon západní literatury*. Praha 2000, str. 147

³² Ortega y Gasset, J.: *Meditace o Quijotovi*. Brno 2007, str. 81

závislé na archetypech (tedy aktivity mytické) na jedné straně a tvořivého (historického) jednání na straně druhé. Mýtus není třeba ztotožňovat jenom s direktivním působením archetypů, můžeme jej pochopit hlouběji - jako integraci člověka do vyššího řádu, přírodního či kosmického: místo podřízenosti vzorům nastupuje pak „naslouchání“ hlasům světového celku, nebo trest za vzpurnou hluchotu.“³³

Z tohoto hlediska pak můžeme podle V. Svatoň vyčlenit čtyři až pět mýtů, které se do románové tvorby vždy v trochu obměněné podobě vracejí. Jsou to mýtus falstaffovský, mýtus smyslových požitků, jež nám nabízí tento svět. Jeho typickým projevem je hostina a smrt v jejím průběhu.

O něco výše stojí donjuanský a faustovský mýtus. V obou případech jde o mýtus dobývání světa a je v podstatě jedno, zda se jedná o svět tělesný nebo duchovní. „Faust je v podstatě zduchovnělý don Juan, v jeho mýtu je ostatně zachován mýtus svedené dcery prostých rodičů, nezbytná součást mýtu donjuanovského.“³⁴ Někteří literární vědci však tyto mýty považují za protikladné (Ortega y Gasset).

Odrazem tohoto mýtu je mýtus hamletovský, který je sice s předchozími příběhy různě propojen (rozmařilost krále Claudia, cizoložná a prostopášná žena královna Gertruda (falstaffovský mýtus), motiv svedené dívky, ale i nemožnost poznání světa (donjuansko-faustovský mýtus), ty ale přerostou do „niterného zpochybnění individualistických cílů.“³⁵

Proti těmto mýtům, které Svatoň nazývá „mýty individualistického osudu“³⁶, stojí mýtus donquijotovský. Ačkoli se na první pohled zdá, jako by se Don Quijote i Sancho Panza často chovali nereálně, konečné vyznění dává za pravdu více jim než ostatním, „reálnějším“ postavám. „Cervantes své čtenáře přesvědčuje, že hospoda je hospoda, a

³³ Svatoň, V.: *Proměny dávných příběhů. O poetice ruské prózy*. Praha 2004, str. 102

³⁴ Tamtéž, str. 104

³⁵ Tamtéž, str. 105

³⁶ Tamtéž, str. 106

nikoli hrad, že mlýny jsou mlýny, a nikoli obři, a přece čtenáři cítí, že Quijotův boj s bezprávím je opodstatněný, že jeho hledání nepřítele má smysl a je marné jenom za momentálních okolností, a ne ve vzdálené perspektivě."³⁷

3. Novodobé teorie románu

Cervantesovo dílo se v daném žánru po právu považuje za průkopnické a mnozí pozdější romanopisci se jím inspirovali a navázali na něj. Za všechny můžeme uvést román F. M. Dostojevského *Idiot*. Román se ale ještě dlouho po vydání *Dona Quijota* vnímal jako žánr nízký. Skutečnou změnu přineslo až století XVIII. Na jeho konci Fridrich Schlegel vyvrátil do té doby všeobecně přijímanou myšlenku o tom, že román je nízký, poloumělecký žánr. Schlegel román chápal jako „progresivní univerzální poezii“, tedy jako literární útvar, který je do sebe schopen zahrnout všechny ostatní žánry.

Rozkvět románu v XVIII. a především v XIX. a XX. století mimo jiné zapříčinil vznik nových teorií pokoušejících se román definovat a najít mu tak pevné místo mezi ostatními literárními žánry. Jednou z cest jak toho dosáhnout je snaha román uchopit přes jeho vymezení k eposu. Tento přístup můžeme sledovat už u německých idealistických filosofů v XIX. století.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling ve *Filosofii umění* (1802 – 1805) viděl hlavní úkol románu v zobrazení střetu mezi idealismem a realismem. Dominantní formou v románu je podle jeho názoru ironie. Ironicky objektivní je především vztah básníka k hrdinům románu. „Poněvadž se román podle jeho názoru má podobat eposu, nezbyvá básníkovi než obecný význam a objektivitu, příznačnou pro epos, nahradit ironicky objektivním

³⁷ Tamtéž, str. 107

vztahem k hrdinům.³⁸ Za kanonická románová díla uvádí Dona Quijota a Viléma Meistera, která klade vedle Homérových eposů a Dantovy Božské komedie.

Nedokončený vývojový román klasické literatury *Viléma Meistera učednická* a *Viléma Meistera léta tovaryšská aneb odříkání* vyšel mezi lety 1725 - 1729 a v roce 1829. Zprvu tento román zamýšlel Goethe napsat jako autobiografický, tuto počáteční intenci ale stále více opouštěl. Hlavní postava Vilém Meister na základě stále větší životní zkušenosti a hledání dochází k hlubšímu poznání skutečnosti, že snílka se stává praktikem. Z počátku se pokouší vymanit z pout měšťanské kultury a vlastním úsilím na divadelním poli přispět k národnímu probuzení. Později odmítá anarchistickou vzpouru a snaží se najít odpovědi na otázky spojené s lidskou existencí. Během této cesty se setkává s různými postavami zasvětitelů, kteří jsou členy tajného spolku Věže, jehož členem se stane i Vilém. Všechny postavy zobrazují samy sebe a zároveň mají i symbolickou platnost, díky těmto postavám - zasvětitelům dozrává i Meisterova osobnost. Vilém nakonec dochází ke zjištění, že člověk musí sám v sobě potlačit svoji individualitu a všechno, co by ho mohlo odvádět od pospolitého života.

Tímto románem a jeho látkou se Goethe zabýval po celý svůj život, to můžeme pozorovat i na charakteru románu, jenž byl čím dál více symbolický, utopistický a schematický, až došlo nakonec k rozpadu románové formy a její přiblížení se traktátu. Vedle symbolistických složek v tomto díle můžeme nalézt postupy dobrodružného románu, jako jsou využívání převleků, motivy náhlého rozpoznání, prorocké sny, apod.

Německý romantický spisovatel Jean Paul³⁹ vyděluje tři románové školy podle romaneskní látky - školu italskou, německou a holandskou. Pro italskou je charakteristický autorský tón

³⁸ Losev, A. F. - Šestakov, V. P.: *Dějiny estetických kategorií*. Praha 1984, str. 395

³⁹ vl. jménem Johannes Paul Friedrich Richter (1763 - 1825)

vyprávění, subjektivita, povznesenost nad všední svět, ideální prostředí, vysoké city provázené velkými vášněmi. Její vliv můžeme spatřovat na příklad v lyrických románech, v Nové *Heloise* Rousseaua nebo v Goethově *Utrpení mladého Werthera*. Německou školu reprezentují romány střední, v nichž je zobrazován průměr a šed' měšťanské společnosti, jsou to romány prozaické (Fielding, Stern, Goethův *Vilém Meister*). V románech holandské školy je líčena nízká skutečnost. Paul ji vyděluje na základě malířství, nikoli literatury, jako její typický znak vnímá žánrovost (Smolett, Sternův *Seržant Finn*). Průnikem italské a holandské školy vznikla pak škola francouzská.⁴⁰

Další filosof, který se věnoval románové problematice, byl Friedrich Wilhelm Hegel. V *Estetice* v kapitole o epické poezii nejprve vymezuje samotný epos. „Obsahem a formou skutečné epiky je veškerý světonázor a objektivita určitého národního ducha, předvedená v objektivované formě jako skutečná událost“.⁴¹ Tato epická událost ale není jen libovolným individuálním činem, epos nemá zobrazovat jen nějaký nahodilý děj, ale má vyobrazit skutečnost v celé své totalitě.

Člověk zde ještě musí být živou součástí přírody. „Tento svět nesmí zahrnovat pouze omezené všeobecné zvláštních událostí, které se odbývají na takovém předpokládaném terénu, nýbrž musí se rozšířit v *totalitu* názoru národa. Nejkrásnějším příkladem je tu *Odysea*, která nás uvádí nejen do domácího života řeckých knížat, jejich služebníků a poddaných, nýbrž velebohatým způsobem před námi rozvíjí i rozmanité představy o cizích národech, nebezpečích, která číhají na moři, o obydlí zesnulých, atd.“⁴² Totalita eposu musí být ale uzavřená, epos musí zobrazovat svět, který je „uzavřen v sobě a teprve tím je samostatný“⁴³.

⁴⁰ Srov. Žan-Pol: *Prigotovitel'naja škola estetiky*. Moskva 1981

⁴¹ Hegel, F.: *Estetika II*. Praha 1966, str. 257 - 258

⁴² Tamtéž, str. 264

⁴³ Tamtéž, str. 282

Hegel tímto polemizuje s těmi badateli, kteří prosazovali názor, že epos je možné kdykoli prodloužit nebo naopak kdykoli ukončit, a ostře se vymezoval proti těm, kteří se domnívali, že například takový epos jako Odyssea může mít více autorů. skutečný epos je takový, u kterého má čtenář pocit, „jako by se zpívalo samo“⁴⁴. Autor se tedy za svým dílem úplně ztrácí, což u někoho může vyvolat dojem, že autorů bylo vlastně několik.

Epické dílo pak Hegel charakterizuje jako bibli národa, ve které se poprvé poeticky vyjadřuje jeho naivní vědomí. „Epická báseň patří v podstatě do střední doby, kde národ sice procitl z neuvědomělosti a duch již nabyt dost síly k tomu, aby vytvořil svůj vlastní svět a cítil se v něm doma, kde však všecko, co se později stává pevným náboženským dogmatem a občanským a morálním zákonem, zůstává naopak ještě zcela živoucím smýšlením, neodděleným od jednotlivce jako takového, a kde se cit a vůle také ještě od sebe neodloučily.“⁴⁵

Mezi vedlejší větve epiky Hegel řadí idylu, naučné básně, romance spolu s baladami a román. Tyto epické útvary se od vlastního eposu liší především tím, že „jejich obsah v sobě nezahrnuje pravý význam opravdové objektivity.“⁴⁶ Román pak charakterizuje jako „moderní měšťanskou epopej“.⁴⁷ Na román tedy pohlíží jako na žánr, který se v buržoazní době v mnohém shoduje s eposem, a je to zároveň takový epos, jaký si buržoazní svět zasluhuje. Tím na jedné straně zařadil román mezi ostatní literární žánry, román se tak s definitivní platností přestal chápat jako žánr nízký, na straně druhé odvodil ze srovnání antické a nové epochy specifický charakter tohoto žánru.

Pro „moderní měšťanskou epopej“ je opět příznačná snaha o totalitu zobrazovaného světa, co ale „chybí, je původní

⁴⁴ Tamtéž, str. 260

⁴⁵ Tamtéž, str. 258

⁴⁶ Tamtéž, str. 284

⁴⁷ Tamtéž, str. 285 (kurzíva v orig., L. M.)

básnický stav světa, z něhož roste vlastní epos. Román v moderním smyslu předpokládá skutečnost, která je již *prozaicky* urovnána, a na této půdě potom dobývá pro poezii její ztracená práva, pokud je to z těchto předpokladů možné, a to jak v oživení událostí, tak v individuích a jejich osudech."⁴⁸

Jako nejtypičtější a nejvděčnější románový konflikt Hegel uvádí kolizi mezi „poezií srdce a prózou poměrů“⁴⁹. Román stejně jako i epos vyobrazuje život a svět v jeho totalitě, ale básník se v něm musí vyhnout tomu, aby „do svého líčení pojímal prózu skutečného života, aniž tím sám uvízne v tom, co je každodenní a prozaické.“⁵⁰

Hlavním přínosem německých idealistů tedy bylo především to, že jako první poukázali na vztah románu a eposu, pokusili se tento vztah specifikovat a že v románu rozpoznali zcela nový literární žánr. Na jejich myšlenky navázali i literární badatelé ve XX. století.

V Rusku ve 20. letech XX. století se v literatuře začaly prosazovat názory, že klasický román by měl být nahrazen periferními žánry, dobrodružným a pikareskním románem, detektivkou. Do popředí se pak měly dostat zejména deník a literatura faktu, které se lišily tím, že postavy neměly být zpracovány psychologicky a v díle se neměla objevovat klasická zápleтка. Taková koncepce literatury chtěla nahradit klasické žánry novými. Román měl být nahrazen novinami. „Rozvíjení faktu literaturou nesmí jít cestou jeho sbližování s literaturou vysokou, ale cestou odcizování, a jednou z nejhlavnějších podmínek je výslovný boj s tradiční anekdotou, který má v zárodku v sobě všechny přednosti i všechny vady staré estetické metody.“⁵¹

⁴⁸ Tamtéž, str. 285 (kurzíva v orig., L. M.)

⁴⁹ Tamtéž, str. 285

⁵⁰ Tamtéž, str. 285

⁵¹ Šklovskij, V.: *Teorie prózy*. Praha 2003, str. 250

vedle těchto tendencí se ale objevily teorie románu, které vycházely z analýzy klasických románových forem. První z nich, Lukácsova teorie, navázala na Hegelovu filosofii dějin, na jeho pojetí vývoje společnosti. Hegel ji připojil jako dodatek k nauce o objektivním duchu, do jehož sféry spadají rodina, společnost, stát a dějiny. Ty pak chápe jako rozvíjení rozumu v životě státu. Smysl nemá individuální žití samo o sobě, ale v zapojení se pod nadosobní dějinné síly. V dějinách nejedná jednotlivec na vlastní pěst, ale světový duch, který promlouvá skrze individua a využívá je jako svůj nástroj. Člověk se může mylně domnívat, že vše, co dělá, dělá ve prospěch svých vlastních zájmů, ale to je pouze jeho iluze, protože skrze něj se pouze uskutečňuje to, co je dějinně bezpodmínečně nutné.

Dějiny Hegel vykládá jako vývoj objektivního ducha. Individua, národy i epochy po splnění dějinného úkolu odcházejí a na jejich místo nastupují noví, kteří musí plnit zase nový úkol. „Protože dějiny jsou sebevývojem objektivního ducha, je všechna historická minulost uplynulá až do daného okamžiku právě v tomto okamžiku nutná a současně v tomto okamžiku i „rozumná“, neboť je v souladu s rozumem vládnoucím ve světových dějinách (nikoli ovšem v souladu s rozumem jednotlivců, kterým se mnohé může jevit jako „nerozumné“). V tomto smyslu pak může Hegel říci, že co je rozumné, je skutečné, a co je skutečné, je rozumné.“⁵²

Historická evoluce je tedy vzestupná, neboť každá historická epocha povznáší předešlý vývoj na vyšší stupeň. Poslední stupeň je vždy ten nejrozvinutější. Na toto pojetí dějin i na celou Hegelovu filosofii navázal Georg Lukács.

S Hegelem spojuje Lukács metodologické východisko, jež Lukács mimo jiné vyjádřil v hesle „román“ v kompendiu *Literaturnaja encyklopedija*, která vyšla v Moskvě v roce 1935. Přínos Hegela a celé klasické německé filosofie pro teorii románu vidí především v tom, že román zkoumá jako nový literární žánr,

⁵² Störig, H. J.: *Malé dějiny filosofie*. Praha 1999, str. 336 (uvozovky v orig., L. M.)

který v buržoazní epoše odpovídá eposu. „Когда Гегель называет роман „буржуазной эпопеей“ он этим ставит сразу и эстетический и исторический вопрос.“⁵³ Román tak z jedné strany odpovídá velké epické poezii, na straně druhé do sebe vstřebává všechny změny, které jsou příznačné pro buržoazní epochu.⁵⁴

Román Hegel ani Lukács nespojují s antickými a středověkými prozaickými žánry. Lukács sice připouští, že román a některá antická nebo středověká díla mají společné některé rysy, ale domnívá se, že román své skutečně typické příznaky získává až v pozdější době. Román a epos sice na jedné straně spojuje snaha o celistvé zobrazení světa, ale nikdy nemohou dosáhnout stejných výsledků, neboť vznikají v rozdílných dobách. „Epopěj ztvárňuje ze svého hlediska uzavřenou životní totalitu, román hledá v průběhu ztvárňování, jak skrytou totalitu života odhalit a vybudovat. (...) Tak se objektivizuje základní nazírání románu, které určuje formu i psychologii románových hrdinů: jsou hledači.“⁵⁵ Lukács vnímá novodobý román jako problémový, jenž zobrazuje dobrodružství duše, která se ve světě učí poznat sama sebe a ve zkouškách, které jsou na ni kladeny, nachází svoji podstatu.

Akt hledání, zachycený v románové tvorbě, poukazuje podle Lukácsa na fakt, že cesta, kterou musí duše projít, není předem dána, a že tomu, co považuje duše za skutečnost, nemusí v reálném světě nic odpovídat. Odtud se tedy bere úzká hranice mezi šílenstvím a moudrostí, zločinem a hrdinstvím v kladném slova smyslu. Tím se román liší od epopeje a tragédie: „Šílenství epopej vůbec nezná, leda že by v ní bylo obecně nesrozumitelnou mluvou nadsvěta, který se pouze takto zřetelně vyjeví; pro neproblematickou tragédii může být šílenství symbolickým výrazem konce. (...) Neboť zločin a šílenství jsou objektivacemi transcendentálního bezdomoví; bezdomoví bez činu

⁵³ Heslo Roman, in *Literaturnaja encyklopedija*. Moskva 1935, str. 797 (uvozovky v orig., L. M.)

⁵⁴ Srov. Tamtéž, str. 797 - 798

⁵⁵ Lukács, G.: *Metafyzika tragédie*. Praha 1967, str. 118

v lidském řádu společenských souvislostí a bezdomoví duše v postulovaném řádu nadosobního systému hodnot."⁵⁶

Ve svém srovnání hrdinů epopeje a románu Lukács zcela přehlíží existenci románů se symbolickou platností a dochází k názoru, že epos je na rozdíl od románu příběhem celého společenství, nikdy však jednotlivce. Hrdinou epopeje tedy nikdy nemůže být individuum. To je dáno tím, že svět v epopeji zobrazovaný je ještě zcela organickým celkem, od kterého nelze oddělit jednotlivé části. To se v románu ale mění. Mezi jednotlivými individui se utvoří obrovská vzdálenost, která způsobuje jejich vyhraněnost. Hrdina románu se pak „rodí z cizoty k vnějšímu světu. Dokud je svět niterně stejnorodý, neliší se ani lidé od sebe kvalitativně: existují sice hrdinové a darebáci, zbožní lidé a zločinci, ale největší hrdina převyšuje jen o hlavu celou řadu sobě rovných, a důstojná slova nejmoudřejších dojdou i největším pošetilcům. Vlastní niterný život je jen tehdy možný a nutný, když se rozdílnost mezi lidmi stala nepřeklenutelnou propastí.“⁵⁷

Románová totalita se od totality eposu, který zobrazuje „bytí jako dosaženou skutečnost“⁵⁸, liší svojí abstraktností. „Tento abstraktní systém je ovšem poslední základnou, na níž se staví, ale v dané a ztvárňované skutečnosti se jeví jen jeho odstup od konkrétního života, a to jako konvencionalita objektivního světa a jako přepjatost světa subjektivního. Tak jsou prvky románu v hegelovském smyslu veskrze abstraktní: abstraktní je touha člověka po utopickém dovršení, které jako pravou realitu pociťuje jen sama sebe a své tužby...“⁵⁹

Románovou formu dále charakterizuje fragmentární zobrazení světa, ironie a biografičnost. „(...) vnější forma románu je ve své podstatě biografická. Kolísání mezi pojmovým systémem, jemuž život stále uniká, a komplexem života, který nikdy nemůže

⁵⁶ Tamtéž, str. 119

⁵⁷ Tamtéž, str. 123

⁵⁸ Tamtéž, str. 127

⁵⁹ Tamtéž, str. 125

dospět ke svému klidnému završení v imanentní utopii, se může objektivovat jen směřováním k organičnosti biografie."⁶⁰

Záměrem románu je podle Lukáče „zralá mužnost a charakteristickou strukturou jeho látky je její přetržitost."⁶¹ To vše stojí v protikladu k „normativní dětinskosti epopeje“, v níž jsou hrdinové ještě vedeni svými bohy. Románoví hrdinové jsou na rozdíl od nich předem odsouzeni rozpoznat nemožnost uskutečnění svých cílů a poznat marnost veškerého životního boje. Román tak nakonec nazývá „epopejí světa, opuštěného bohem; psychologií románového hrdiny je démoničnost; objektivita románu je mužně zralým náhledem, že smysl nemůže nikdy skutečnost plně prostupovat, že však bez něho by se skutečnost plně rozpadla v nicotnost."⁶²

V Lukáčově pojetí se román stává rozporuplným žánrem, což je zapříčiněno hledáním způsobu, jak zobrazit v románu společnost v jisté historické době. „V důsledku toho jevil se román Lukáčovi jako útvar principiálně paradoxní, vnitřně rozporný, neboť musí na jedné straně respektovat formy všedního života, které jsou jeho materiálem, na druhé straně však musí vytvářet situace, které by překonávaly nahodilý, bezpodstatný ráz lidské existence a ztělesňovaly dění epochy."⁶³

V typologii románu navazuje Lukács na Schellinga, který jako dvě kanonická díla románové literatury uvádí *Dona Quijota* a *Viléma Meistera*. Lukács k nim ještě přidává klasické romány, Flaubertovu *Citovou výchovu* a romány Dostojevského a Tolstého. Prvním velkým románem je Cervantesův *Don Quijote*, který do sebe zachytil pohnutou dobu, v níž se střídaly dvě epochy a v níž se individuum začíná cítit osaměle. „A Cervantes věřící křesťan a naivně loajální vlastenec, vystihl tvůrčím způsobem nejvnitřnější podstatu této démonické problematiky: že se nejčistší hrdinství musí stát groteskou a nejpevnější víra

⁶⁰ Tamtéž, str. 130

⁶¹ Tamtéž, str. 139

⁶² Tamtéž, str. 139

⁶³ Svatoň, V.: *Proměny dávných příběhů. O poetice ruské prózy*. Praha 2004, str. 114

šilenstvím, když se cesty k transcendentálnímu domovu staly neschůdnými."⁶⁴

S tím, jak se svět stával více prozaickým, se pro duši jediným východiskem stalo „vzdát se každého vztahu ke komplexu život a nebo se vzdát bezprostřední zakořeněnosti v opravdovém ideovém světě."⁶⁵ Na tomto základě Lukács rozpracovává svoji typologii románové formy. V každé epoše tak převládá jeden typ, který působí na románovou strukturu.

První možnost rozpracoval ve svých uměleckých dílech „abstraktní idealismus“. Ten je charakterizován rozpolceností vnitřního světa hrdiny v jeho vztahu k vnějšímu světu. Přičemž zde nezáleží na tom, jestli je hrdinův svět bohatší nebo chudší než svět okolní.

Druhou alternativu, kterou si mohla duše zvolit, zobrazuje „romantismus bez iluze“, ve kterém je konflikt způsoben tím, že život duši nemůže poskytnout takovou realizaci, která jí přísluší. Tím se vytváří propast mezi vnitřním životem hrdiny a okolním světem, který je nakonec vystupňován do takové intenzity, že zde mezi sebou bojují dva světy. „Niternost zde představuje celý kosmos a to ji činí nehybnou a soběstačnou: na rozdíl od abstraktního idealismu – ten, měl-li vůbec existovat, se musel proměnit v čin a dostat se do konfliktu s vnějším světem – nezdá se tu být předem vyloučena možnost vyhnout se konfliktu.“⁶⁶

Syntézou obou směrů je Goethův román *Vilém Meister*, ve kterém jsou vnější svět i ten hrdinův vnitřní natolik poddajné, že se mohou vzájemně přizpůsobovat.

V knize *Velcí ruští realisté* se Lukács zabývá dílem Lva Tolstého a Fjodora Dostojevského, jejichž románovou tvorbu vnímá jako „krok kupředu“⁶⁷ nejen v ruské, ale i světové literatuře. Tolstoj na jednu stranu navazuje na tradici

⁶⁴ Lukács, G.: *Metafyzika tragédie*. Praha 1967, str. 150

⁶⁵ Tamtéž, str. 151

⁶⁶ Tamtéž, str. 156

⁶⁷ Lukács, G.: *Velcí ruští realisté*. Praha 1948, str. 57

Fieldingova, Balzakova, Defoeova a Stendhalova románu a rozvíjí ji, ovšem v době, kdy velký realistický román zažívá úpadek. Tuto tradici překračuje, originálním způsobem ji přetváří a stává se tak z něho „specificky moderní spisovatel, a to jak v obsahovém, tak formálním slova smyslu.“⁶⁸

Pro jeho realismus je příznačné, že „zobrazuje velmi složitý a diferencovaný svět ve velmi nerovnoměrném pohybu a přece za všemi těmito složitými jevy básnický objasňuje jednotný základ všech lidských osudů. Tato souvislost všech lidských rysů a osudů jeho postav s společensko-historickým pozadím povznáší realismus Tolstého nad výši všednosti.“⁶⁹

Rozdíl mezi západoevropskými realisty a Tolstým se projevuje mimo jiné i v uměleckém vytváření duchovně-morálního života hrdinů. Jestliže souboje mezi různými světovými názory postav v dialozích Balzaka nebo Stendhala způsobují dramatický obrat v ději, u Tolstého tomu tak není: světové názory utvářející fysiognomii postav zde jsou pouze možnostmi, která nepřechází v činy.⁷⁰

Také Dostojevského Lukács vnímá jako básníka světového formátu, který si skrze své postavy dokázal klást podstatné otázky, a to dokonce často dříve a hlouběji než se vyskytly ve společnosti samé. Do středu svých románů staví morální problémy.⁷¹

Ve své další práci *Historický román*⁷² Lukács vyzvedl historické romány Waltera Scotta. Hrdinové jeho románů by se dali označit za průměrné, prakticky smýšlející lidi. A právě skrze ně může autor zobrazovat velké dějinné a společenské krize, protože vytváří prostor, na němž se skrze vztahy mezi jednotlivými postavami mohou střetávat různé společenské síly. Charakteristickým epickým postupem ve Scottových románech je

⁶⁸ Tamtéž, str. 59

⁶⁹ Tamtéž, str. 122

⁷⁰ Srov. Tamtéž, str. 126 - 127

⁷¹ Srov. Tamtéž, str. 161 - 181

⁷² Lukács, G.: *Historický román*. Bratislava 1976.

podle Lukáce množství vedlejších postav, které jsou významnější a možná i zajímavější než ústřední hrdina.

Hrdinové historického románu tedy už nejsou na rozdíl od eposu „totálními individui, která v sobě skvělým způsobem shrnují to, co je jinak v národní povaze rozptýleno, a že tím právě zůstávají velkými, svobodnými, lidsky krásnými povahami, nabývají tyto postavami stát v čele události, kterou spatřují připoutánu ke své individualitě.“⁷³ Scottovy hrdiny sice na jedné straně můžeme označit jako typicky národní charaktery, na rozdíl od hrdinů eposu nepředstavují to nejlepší z dané společnosti, oni jsou „pouze“ jakýmsi průměrem. Postavy, které tvoří skutečné dějiny, se v jeho románech vyskytují jen okrajově, za to však v rozhodujícím okamžiku, ve kterém musí splnit své historické poslání. Scott tedy v historickém románu nevykresluje určitou historickou epochu skrze její velké reprezentanty vykreslené na pozadí dobového koloritu, ale snaží se vysvětlit, co způsobilo, že se v dané době zrodila tak významná osobnost. I v této knize se tedy Lukács znovu vrací k Hegelově filosofii dějin.

Druhým badatelem, který podal ucelenou teorii románového žánru, byl Michail Bachtin. Bachtin hledal souvislost mezi románem a společenským děním jinde než Lukács. „Román v Bachtinově pojetí není jen „negativní epopejí“, nepřekonatelně paradoxním a vnitřně rozporným žánrem, nýbrž svéprávným útwarem, který vyjadřuje svou sféru života stejně dokonale jako epos vyjadřoval svět mýtu.“⁷⁴

Románová próza podle Bachtinova názoru zažívala největší rozkvět v „různojazyčném“ a „různořečovém“ prostředí, tedy v době helénistické, za Římského císařství, v době úpadku středověkého centralismu a samozřejmě v novověku. Tato období byla totiž příznivě nakloněna pluralitě národních a sociálních jazyků, které mezi sebou vedly dialogy. Hlavní rys románového

⁷³ Hegel, W.: *Estetika II*. Praha 1966, str. 271

⁷⁴ Svatoň, V.: *Proměny dávných příběhů. O poetice ruské prózy*. Praha 2004, str. 115 (úvazky v orig., L. M.)

žánru podle Bachtina spočívá v tom, že román dokázal chaos jazyků a dialektů přetvořit v umělecky uspořádaný systém.

Každá promluva se stává účastnicí „jazykového sváru“ mezi „jednotným jazykem“ (tj. jazykem spisovným) a „různořečím“ (tj. různé dialekty tohoto jazyka). Román a s ním příbuzné žánry se na rozdíl od lingvistiky, která přišla s požadavkem jednotného jazyka, konstituoval na pluralitním pozadí. Pro románový žánr je tedy konstitutivním požadavkem, že v něm „musí být předvedeny všechny sociálně - ideologické hlasy doby, tj. všechny důležitější dobové jazyky ; román musí být mikrokosmem různorečí. (...) Požaduje - li se na románu, aby byl obrazem sociálních jazyků doby, znamená to, že se dospělo k uvědomění podstaty románového různorečí. Každý jazyk vyjevuje svou rozlišující osobitost jen tenkrát, když je uveden do vztahu se všemi ostatními jazyky uvnitř téhož protikladného komplexu společenského vývoje.“⁷⁵ Svěbytnou zvláštnost románové promluvy vidí ve schopnosti sebekritiky této promluvy. Románová promluva tak v podstatě kritizuje a sebereflektuje sama sebe ve vztahu k realitě.

I on si klade otázku po souvislosti mezi románem a eposem, ale při svých úvahách o románu vychází z přesvědčení, že vznik a vývoj tohoto žánru musíme hledat v periferních prozaických žánrech helénistického období.

Ve svých názorech na vztah románu a eposu byly Bachtinovy názory blízké španělskému filosofu, kulturologovi a estetikovi Ortegovi y Gassetovi. Ten ve svých *Meditacích o Quijotovi* pojímá literární žánry jako estetické kategorie, navzájem neredukovatelná, nutná a zásadní estetická témata. Každá epocha pak upřednostňuje jiný žánr, v němž se snaží podat svoji interpretaci člověka.

Na otázku, co je to román, odpovídá, že by bylo nepřesné ho vyvozovat ze starověké epiky. Román a epos chápe jako své přesné opaky. Tématem epiky je minulost jako taková (tzn.

⁷⁵ Tamtéž, str. 177

mytický věk, který nelze ztotožnit s žádnou historickou dobou, minulost eposu je minulostí ideální). Tématem románu je proti tomu současnost jako taková, románové postavy jsou postavami ze skutečného života. Stojí tak v protikladu k poetickým postavám z eposu.

s tímto názorem by se ale dalo do jisté míry polemizovat, protože existují díla, ve kterých se epos a román sbližují. v ruské literatuře to můžeme pozorovat na románových epopejích Tolstého nebo Dostojevského, v nichž je minulost zobrazena také ideálně.

Jako první román označuje Ortega y Gasset Cervantesova Dona Quijota. Cervantes jako první autor „realistické poezie“ povýšil „nepoetickou skutečnost na poetickou“⁷⁶. Jeho románové postavy postrádají jakoukoli přitažlivost, strhující je především jejich zobrazení: „Strhující nejsou postavy jako jednotlivé skutečnosti, nýbrž jejich zobrazení, přesněji zobrazení jejich skutečnosti. Tato distinkce je podle mého názoru rozhodující: poetičnost skutečnosti nespočívá v té či oné jednotlivé skutečnosti, ale ve skutečnosti jako v žánrové funkci. Proto je přísně vzato jedno, jaké předměty si realista volí k popisu. Hodí se mu kterýkoli z nich, všechny zahaluje opar imaginace. Jde o to, ukázat pod ním ryzí materiální. V něm poznáváme poslední instanci, kritickou sílu skutečnosti, před níž celé ideální - všechno to, po čem člověk touží ve svých představách - upustí od snahy prohlašovat se za soběstačné“⁷⁷

Právě srovnávání románu s eposem dalo možnost vyložit další charakteristické rysy tohoto žánru, jako je jeho historismus a satiričnost samotného vyprávění. Individuum je v něm vrženo do prozaického světa, kde je zcela ponecháno svému individualistickému úsilí, které je mnohdy předurčeno k neúspěchu. Historismus románu se projevoval už na samém

⁷⁶ Ortega y Gasset, J.: *Meditace o Quijotovi*. Brno 2007, str. 86

⁷⁷ Tamtéž, str. 86

počátku konstituování tohoto žánru. Román využíval mezní literární žánry jako byly kroniky, legendy, životopisy, atd. Tedy žánry, pro něž byl charakteristický jistý stupeň dokumentárnosti.

Historie se ale do románu dostává i jinak. Ve všech románech můžeme najít odkazy na skutečné historické události, které jsou součástí fiktivního románového světa. Jejich funkcí je snaha zakotvit tento fiktivní svět ve světě skutečném. Dalším momentem historismu v románu je uvědomění si závislosti lidského života na čase, který ale není pojímán cyklicky, jako něco věčně se opakujícího, ale jako čas, který má svůj začátek a svůj konec a je ve své podstatě jedinečný a tudíž neopakovatelný.

Jediné styčné body mezi realistickým románem a antickou literaturou vidí Ortega y Gasset v komedii, tragédii a dialogu. Román pak charakterizuje jako „tragikomedii, jehož nejvyšší linií je tragédie“⁷⁸ A právě Michail Bachtin na styčných bodech mezi románem a výše zmíněnými žánry vystaví celou svoji teorii románu.

Ruský filolog a literární vědec uvažuje do značné míry podobně jako španělský myslitel, ale ve svých úvahách jde daleko dál. Také on srovnává román s eposem, podobně jako Ortega y Gasset charakterizuje román jako vyprávění o něčem věčném, oproti tomu román vypráví o něčem historickém, tzn. časově vymezeném. Hlavní rozdíl Bachtin vidí v tom, že román na rozdíl od eposu obsahuje motiv zkoušky. „Idea zkoušky hrdiny a jeho promluvy je patrně ústřední pořádající ideou, kterou se román bytostně liší od eposu: epický hrdina stojí od samého počátku jakoby na druhém břehu zkoušky; atmosféra pochybností není v heroismu hrdiny epického světa myslitelná. Idea zkoušky umožňuje hlubokým a podstatným způsobem kolem hrdiny uspořádat

⁷⁸ Tamtéž, str. 96

nesourodý románový materiál. Sám obsah ideje zkoušky se může v různých dobách a sociálních skupinách modifikovat."⁷⁹

Bachtin ve svých úvahách dochází k tomu, že není možné najít definici, která by román uspokojivě vymezila. To je způsobeno tím, že žádný románový typ se nemůže stabilizovat. Román je totiž ve své podstatě kritický, a to nejen k ostatním žánrům, které „paroduje (a to právě jako žánry), usvědčuje jejich formy a jazyk z falešné konvenčnosti, jiné naopak zapojuje do své struktury a přitom jim uděluje nový smysl a akcent."⁸⁰ Z kritičnosti nevyjímá román ale ani sám sebe. To způsobuje to, že nikdy nemůže jako žánr ustrnout.

Přes nemožnost nalezení „všeříkající“ definice se dají vydělit podle jeho názoru tři strukturní rysy románového žánru. Je to za prvé „stylová trojrozměrnost, spjatá s mnohojazyčným vědomím, které se v románu realizuje."⁸¹ Pluralismus ve společnosti existoval odjakživa, ale teprve v románu se plně realizoval. Klasické literární žánry, jako je například epos, byly monolingvními, čistými jazyky.

Dalšími rysy jsou „radikální proměna časové struktury literárního obrazu v románu“⁸² a „nová zóna výstavby literárního obrazu v románu, a to zóna maximálního kontaktu s nezavršenou přítomností“.⁸³ To je dobře vidět na srovnání románu například s eposem. Epos nikdy nepracuje s časem přítomnosti ani minulosti, která je s přítomností ještě nějak spojena (není to nedávná minulost). Zasazuje svůj děj do vzdálené, uzavřené minulosti, do báje minulosti, ve které se již všechno stalo.

V románu je to přesně naopak. Tento žánr musí být v neustálém kontaktu s nezavršenou přítomností, což mu umožňuje, že nemůže ustrnout, tak jako nemůže ustrnout přítomnost. Kořeny románu proto musíme hledat v nízkých směšohrdinských žánrech a

⁷⁹ Bachtin, M. M.: *Román jako dialog*. Praha 1980, str. 156

⁸⁰ Tamtéž, str. 9

⁸¹ Tamtéž, str. 20

⁸² Tamtéž, str. 20

⁸³ Tamtéž, str. 20

v lidovém smíchu, protože nízká současnost se mohla zobrazovat v nich.

v románu se setkáváme i s novým pojetím autora, jenž překonává epickou distanci známou z eposu. Autor se stává současníkem románových postav. „Tato situace umožňuje, aby se autor ve všech svých maskách a vtěleních volně pohyboval polem zobrazovaného světa, které v eposu bylo naprosto nepřístupné a uzavřené.“⁸⁴

Postavy jsou ukazovány zblízka, dokonce by se dalo říci, že jsou obnaženy. Taková familiarizace pak zcela mění obraz člověka. V eposu každé postavě byla prisouzena určitá role, ze které nemohl její představitel vystoupit. V románu je tomu zcela naopak, hrdina se v něm může stát aktérem jiného osudu, může na sebe brát různé masky, které mu mohou na jeho cestě pomáhat dojít k vytčenému cíli. Románový člověk ale není ukazován jen zvnějšku, důležitou roli tu hraje i jeho vnitřní stránka. Nesoulad mezi tím vnějším a vnitřním se odráží i v tématu románu: hrdinova neadekvátního osudu a postavení. „Sama zóna kontaktu s nezavršenou přítomností a tudíž i budoucností má nezbytně na svědomí to, že se člověk nekryje sám se sebou. Vždycky v něm zůstávají nerealizované možnosti a neuskutečněné požadavky, existuje tu budoucnost a ta nedokáže být lhostejná k obrazu člověka, musí do něho zapouštět své kořeny.“⁸⁵

Román se pak podle Bachtina dá typizovat pomocí tzv. chronotopu, způsobu uměleckého osvojování času a prostoru v díle. Čas a prostor se totiž přímo podílejí na strukturaci románového světa a vyjadřují vztah uměleckého díla ke skutečnosti. Chronotop Bachtin charakterizuje jako „souvztah časových a prostorových relací“ a rozumí jím „formálně-obsahovou literární kategorii.“⁸⁶ Pro bachtinovský chronotop

⁸⁴ Tamtéž, str. 27

⁸⁵ Tamtéž, str. 36 - 37

⁸⁶ Tamtéž, str. 222

je příznačné, že čas a prostor neodděluje, že je vnímá v závislosti jednoho na druhém.

počátky románové prózy, tedy prózy „dvojhlasé a dvojazyčné“, musíme hledat v realistických novelách, satirách, epistolárních žánrech, apod. Tyto žánry do sebe vstřebaly v dialogizované podobě žánry nízké. V předhistorii evropského románu Bachtin vyděluje dvě různé stylové linie, na které moderní román navazuje.

první linií je antický sofistický román, který měl vliv na strukturu románu středověkého, na galantní romány XV. a XVI. století, barokní a osvícenský román. Pro tento typ románu je příznačná jeho nápadná stylizace. I přes svou „abstraktně idealizující“ stylizaci, která působí na první pohled jako něco striktně monologického, je tento typ románu stylově rozmanitý (zahrnuje do sebe různé popisy přírody, filosofické úvahy, vyprávění autora a jednajících osob, atd.) Sofistický román by se ale nedal ještě charakterizovat jako „encyklopedie jazyků“, ale jako „encyklopedie žánrů“⁸⁷ „Jednota stylu tu visí jakoby ve vzduchu, není ničím uzemněna, neupevňuje ji jednota kulturně-ideologického světa; jednota tohoto stylu je okrajová, „zevní“, pouze slovní.“⁸⁸

Také u románů druhé stylové linie, ke které patří nejvýznamnější prototypy tohoto žánru, jako například romány Cervantese nebo Rabelaise, můžeme pozorovat snahu o zapojení jiných žánrů do své struktury. „Funkce vložených žánrů se však v románech druhé stylové linie pronikavě mění. Především mají tyto žánry do románu zapojit různorečí, různorodé dobové jazyky. Mimoliterární žánry (např. každodenní) se sem nevčleňují proto, aby byly v románu „zušlechtěny“, ale právě pro svou mimoliterárnost, pro možnost uvést do románu nespisovný jazyk (dokonce i dialekt).“⁸⁹

⁸⁷ Bachtin, M. M.: *Román jako dialog*. Praha 1980, str. 176

⁸⁸ Tamtéž, str. 143 (úvozovky v orig., L. M.)

⁸⁹ Tamtéž, str. 176 (úvozovky v orig., L. M.)

v Bachtinově pojetí se tedy román nestává pouze dalším literárním žánrem mezi ostatními, dalo by se říci, že je spíše principem tvorby. To způsobuje i to, že v době, kdy román nestojí na literární periférii, se začínají romanizovat i žánry ostatní. „Román (a literatura románové epochy) je tedy výrazem „mnohohlasého“ a dramatického lidského styku, v němž každý jedinec uplatňuje svá stanoviska a zájmy – úměrně tomu, jak se vymaňoval z vlády tradice, předurčenosti a mýtu k iniciativě, kritickému zkoumání světa a k samostatné orientaci vůči druhému i vůči společenskému postavení.“⁹⁰

Lukácsova i Bachtinova teorie románu jsou jedny z mnohých existujících přístupů k tomuto žánru, o kterém se spousta spisovatelů i literárních vědců domnívá, že je ze své podstaty plně neuchopitelný. Ačkoli romaneskno můžeme hledat už v antické literatuře, o rozkvětu románu v novodobém slova smyslu můžeme začít mluvit teprve až v období vrcholné renesance a především na jejím konci. Tento žánr ale v žádném případě nemůžeme považovat za typicky renesanční, protože v jejím průběhu byl román žánrem, který stál na literární periférii. „Román je spíše výsledkem, závěrem této epochy než jejím vlastním projevem; skutečný rozkvět románu počíná teprve po vyvrcholení renesančního období. Estetika ani poetika románu nás neopravňují, abychom jej považovali za renesanční žánr.“⁹¹

V různých evropských literaturách se pak román objevuje v nestejně době. Od poloviny XVI. až do poslední třetiny XVII. století román proniká do španělské literatury, potom do anglické, francouzské a německé. Přičemž je na různě dlouhou dobu jeho vývoj pozastavován, což je zapříčiněno rozvojem jiných literárních žánrů.

Pikareskní román, který se rozvíjel především XVI. a XVII. století (v Rusku v XVIII. a začátku XIX. století), je jedním

⁹⁰ Svatoň, V.: *Proměny dávných příběhů. O poetice ruské prózy*. Praha 2004, str. 117 – 118 (úvodovky v orig., L. M.)

⁹¹ Kožin, V.: *Zrození románu*. Praha 1965, str. 123

z mnoha typů tohoto žánru. Ačkoli se ve své klasické podobě pak již příliš nevyskytuje, jeho stopy můžeme najít i v pozdější literatuře.

II. Pikareskní román

1. Pikareskní román v západoevropské literatuře

Ať už se v barokní kultuře dostaneme do kterékoli oblasti, vždy narazíme na princip antiteze. Celé baroko je ze své podstaty vnitřně antitetické, vyžívá se ve všech možných i zdánlivě nemožných protikladech, život jde ruku v ruce se smrtí, ošklivost s krásou atp. Toto můžeme vyzorovat i v rámci románového žánru: „Tak se v samém srdci románu uhnizduje napětí antitézy: zde povinnost mravního komplexu, naprostá rozkoš příběhu; zde norma, reflexe, alegorie, umění typické – tam pozorování života, popis, životně jedinečné (...) a k této jeho vnitřní antitetice druží se další, vnější: neboť zvenčí přichází na věčné Artamény udělat dlouhý nos věčný pícaro! Jako by se baroko nedovedlo a nemohlo vyvíjet leč v kontrastech a antitezemi i tam, kde nechce a kde to není v jeho zájmu, od samého začátku vidí bezuzdný idealismus preciózního románu vedle sebe a proti sobě růst a na posměch vzkvétat rozpustilé a cynické dvojče románu realistického.“⁹²

Pikareskní román (rus. plutovskoj roman), který se tedy zrodil ve Španělsku v polovině XVI. století a byl zde pěstován takřka po celé období zlatého věku španělské literatury, se o něco později začne šířit i do jiných evropských literatur, kde je různě modifikován. „Tato rozporná doba vyvolala v život nové velké téma – zápas o existenci. Současně však velké

⁹² Černý, V.: *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. Renesance a baroko*. Praha 2005, str. 197 (kurzíva v orig., L. M.)

perspektivy, které otvíralo objevení nových zemí, spolu s přežitky tradičních rytířských vyprávění vytvářely půdu, na které se rozvíjela dobrodružnost."⁹³

Konvencionální rámec pikareskního románu tvoří vyprávění starého a napraveného pikara, který by se do určité míry dal charakterizovat jako „klasicistní rozumbrada“, jenž s odstupem vzpomíná na svůj život, rezignuje na možnost nápravy společnosti a jediné, v čem spatřuje smysl, je zabezpečené stáří v rodinném kruhu. „Hrdina pikareskního románu neprotestuje, ale přizpůsobuje se, jeho cílem je být jako všichni ostatní, respektive mít, co mají ostatní, vrůstá do prostředí vlastníků.“⁹⁴

Autobiografický ráz vyprávění způsobuje, že události jsou v pikareskním románu řazeny chronologicky jedna za druhou a povaha vyprávění je subjektivní. Starý pikaro, který je zároveň vypravěčem příběhu, vzpomíná na své mládí (mladý pikaro je aktérem příběhu). Mezi těmito dvěma postavami pak může nastat různý vztah: starý pikaro se ztotožňuje se svými skutky v mládí nebo je částečně či úplně odsuzuje.

Počáteční situací každého pikareskního románu je moment, kdy hrdina opouští svůj rodný dům. Příčiny mohou být různé: smrt jeho rodičů, touha po dobrodružném životě, atp. V tu chvíli se z něho stává tulák, jenž postupně prochází takřka celou společností, dostává se do různých sociálních kruhů a zažívá rozmanité příhody.

Vývojovým prvkem postavy je růst pikarovy deziluze, základním syžetem je topos cesty, který má funkci poznávací, satirickou (odhaluje společenské zlořády) a humorně-zábavnou. Opozicí k patosu idealizace vysokých žánrů je „veselá lež“, kterou pikaro často užívá. „V pikarově světě se všechny vysoké posty a vznešené symboly, duchovní i světské, do nichž se člověk s vážnou tváří a pokryteckou přetvářkou halil, proměňují

⁹³ Hrabák, J.: *Čtení o románu*. Praha 1981, str. 104

⁹⁴ Berkovskij, N. J.: *Literární kritiky a studie*. Praha 1966, str. 257

v masky, maškarní převleky, v iluzivní dekoraci a rekvizity. v atmosféře veselé lži se všechny tyto vznešené symboly deklasují a zlehčují, dostávají nové akcenty."⁹⁵

Topos cesty doplňuje princip služby mnoha pánům, jenž byl také starým literárním prostředkem, který je znám už z Apuleiova *Zlatého osla* (II. století n. l.). Tento pozdně antický román, jehož děj je rámcově vsazen do strastiplného putování Lucia proměněného náhodou v osla, je někdy označován jako první pikareskní román vůbec. Na své cestě je Lucius nucen sloužit mnoha pánům. To pak způsobí jeho změnu - z rozpustilého mladíka se stává zralý muž. Také pikaro prochází touto školou života, u něho je to však dáno především neschopností a zároveň i nemožností zakotvit v „normálním“ životě. Jestliže by v něm zakotvil, přestal by být pikarem a román by musel skončit. Toto můžeme pozorovat i na pokusech o různá pokračování čtenářsky úspěšných pikareskních románů: autoři musí nejprve pikara vytrhnout z jeho pokojného života, který na své cestě získal, aby na jeho příběhy mohly navázat další. Podle názoru Michaila Bachtina je pro pikareskní román příznačný chronotop cesty, na jehož pozadí je zobrazován všední život. Hrdina ho však většinou pouze z povzdálí pozoruje. Prototypem takového hrdiny je podle Bachtina právě Lucius ze *Zlatého osla*. Lucius, první literární pikaro, může zcela nerušeně pozorovat i skryté stránky všedního života. „Pro podobné špehování soukromého života je právě pozice Lucia v oslí podobě nanejvýš příhodná. Proto ji tradice zafixovala a v nejrozumnějších obměnách se v další historii románu vrací. Z oslí pozice metamorfózy se zachovává právě pozice hrdiny jako „třetího“ v soukromém všedním životě, jež mu umožňuje tento všední život špehovat. Analogickou pozici zaujímá později pikaro a dobrodruh.“⁹⁶

⁹⁵ Bachtin, M. M.: *Román jako dialog*. Praha 1980, str. 168

⁹⁶ Bachtin, M. M.: *Román jako dialog*. Praha 1980, str. 258 (úvozovky a kurzíva v orig., L. M.)

Kompozice pikareskního románu je vytvořena příhodami, které se kupí kolem pikara. Takový kompoziční způsob je často nazýván jako primitivní, volný a nepevný⁹⁷, Viktor Šklovskij nazývá kompozici pikareskního románu jako „navlékací“⁹⁸. Naopak Oldřich Bělič v kompozici pikareskního románu vidí vnitřní logiku a ostře se ohrazuje proti názorům, že jeho stavba je založena pouze na automatickém řazení epizod jedné za druhou. Kompozice je zde určována jistými pravidly, která jsou ale podle jeho názoru obsahová, nikoli formální.

Bělič to dokazuje na prvním španělském pikareskním románu *Život Lazarilla z Tormesu, jeho příhody a nehody* (1554): „Lazarillo je rozčleněn celkem do pěti výpravných jednotek: první obsahuje vyprávění o jeho narození, útlém dětství a službě u slepce; ve druhé se líčí Lazarillovy zážitky u lakomého kněze; ve třetí slouží chudému hidalgoovi; ve čtvrté bulaři a v páté konečně prožívá kýžený vzestup ke štěstí. Škola života, kterou prochází, než se vypracuje, má dvě části (první je věnována hlavně lekci o egoismu, druhá lekci o zdání), řazené antitheticky a gradačně. Každá z nich pak je rozdělena na dvě fáze, řazené obdobně (1: otevřený egoismus - skrytý egoismus; 2. zdání negativní - zdání pozitivní). Potom přichází společenský vzestup, který je trojfázový: 1. rozvážení vody u kaplana; 2. služba u alguacila; 3. úřad královský a sňatek.“⁹⁹

Takovou logickou kompozici můžeme najít i v pozdějších pikareskních románech, přinejmenším u „klasické“¹⁰⁰ pikareskní literatury. U pikareskního románu ale rozhodně nemůžeme najít takovou kompoziční normu, jakou známe například z klasicistní tragédie.

Obrat oproti idealistickým románům můžeme spatřovat také v tom, že se v pikareskním románu stává hrdinou člověk z pohledu ostatní společnosti úplně obyčejný, který v sobě

⁹⁷ Srov. Warren, A. – Wellek, R.: *Teorie literatury*. Olomouc 1996

⁹⁸ Srov. Šklovskij, V.: *Teorie prózy*. Praha 2003

⁹⁹ Bělič, O.: *Španělský pikareskní román a realismus*. Praha 1963, str. 162

¹⁰⁰ Za klasickou pikareskní literaturu Bělič kromě Lazarilla z Tormesu, považuje Alemánův *Život Guzmána z Alfarache* (1599, 1604) a Quevedův *Život rošťáka* (1626)

našel sílu odpoutat se od rodné hroudy a vydat se na vlastní pěst do světa. On sám je pak vypravěčem celého příběhu a čtenář vnímá zobrazovaný svět jeho pohledem. Pikarův osobitý svět a jeho přínos v novodobé literatuře můžeme nejlépe pochopit na pozadí starší literatury, na pozadí vysokých rytířských a barokních románů. Pikaro stojí mimo jakoukoli patetičnost, která je tak příznačná právě pro různé romány zkoušek, ve kterých se hrdina buď obhazuje, nebo je naopak obžalován.

Hrdina pikareskních románů působí tak trochu jako člověk odjinud, který světem neprochází jako všichni ostatní, ale neustále mění své převleky a s nimi i společenské postavení a život přitom bere spíše na lehkou váhu. Pikaro¹⁰¹ (rus. plut) se tedy dá charakterizovat jako darebák, povaleč, rošťák, nuzák, který se úzkostlivě vyhýbá práci a nezastaví se před ničím. Během svých dobrodružství získává příležitosti nebýt pikarem, které dlouho odmítá. K jeho proměně tak dochází až na konci příběhu, kdy dosahuje svého skromného cíle. Tento cíl ale získává na základě podvodu, krádeže či zneužití svého postavení.

Zajímavé je, že ačkoli je tento darebák schopen přelstít kohokoli, on sám většinou bývá napálen ve chvíli, kdy se zamiluje. Jediným úspěšným protivníkem je mu žena, k níž cítí neopětované city. Motiv lásky není na první pohled příliš výrazný, rozpracováván je především v dílech okrajových. Pozoruhodné je, že pikaro je ve věcech lásky v podstatě bezradný, téměř vždy bývá napálen a zklamán v lásce je pro něj velké utrpení (např. hrdina pikareskního románu *Guzmán z Alfarache*). To podle Běliče podtrhuje osamocenost tohoto románového hrdiny.¹⁰²

¹⁰¹ Etymologie španělského slova *picaro* není dodnes úplně jasná. Nejpravděpodobnější se zdá být výklad, který odvozuje toto slovo z francouzské provincie Picardie, odkud do Španělska přicházeli tuláci a ve Španělsku byli nájímáni na různé pomocné práce.

¹⁰² Srov. Bělič, O.: *Španělský pikareskní román a realismus*. Praha 1963

Ačkoli se jednotlivé osudy hrdinů pikareskních románů liší, všechny mají jednotný pikareskní ráz. To bylo vykládáno různým způsobem: od názoru, že to bylo vyžadováno samotnými čtenáři, které osudy těchto tuláků neobyčejně bavily, přes názor V. Kožinova, který se domníval, že „k přechodu eposu v román, hrdinské dobrodružnosti v šibalství došlo v důsledku všestranné proměny života samého“¹⁰³, až po názor, že pikareskní román byl odezvou na krajní idealismus rytířských románů a vrcholným dílem, ve kterém se tato reakce projevila v plné síle, je Cervantesův *Don Quijote*.

Vedlejší postavy jsou v pikareskním románu zobrazeny staticky, a tudíž neprocházejí žádným vývojem. Jsou pouze reprezentanty jednoho konkrétního stavu. Každá postava kromě toho, že zastupuje všechny příslušníky svého stavu, je dále charakterizována jednou, maximálně dvěma vlastnostmi, které jsou tomuto stavu tradičně připisovány. Kněz je zobrazen jako lakomec a pokrytec apod. „Tyto postavy, jak je patrné již na první pohled, nejsou v pikareskních románech zdaleka tak konkrétní, jedinečně životné jako hrdinové, nýbrž jsou vykresleny v rovině značně obecné, abstraktní.“¹⁰⁴

U postavy pikara však podle názoru Běliče můžeme nalézt jistou dynamičnost. Ta není ale srovnatelná s dynamikou postav z klasických románů XIX. století, např. románů Tolstého. Dynamičnost Bělič vidí v proměně pikarova charakteru: z naivního chlapce, který je nucen vydat se do světa, se stává protřelý šejdíř, jenž se na konci románu nějakým způsobem zařazuje do společnosti a ohlíží se za svým životem.¹⁰⁵

Pikareskní román by se tedy dal s jistou nadsázkou charakterizovat jako zpověď „zmoudřelé hlavy rodiny“, která se v teorii snaží moralizovat, ale v praxi se projevuje její morální laxnost. Také jeho závěrečnou proměnu a klidný rodinný

¹⁰³ Kožinov, V.: *Zrození románu*. Praha 1965, str. 129

¹⁰⁴ Bělič, O.: *Španělský pikareskní román a realismus*. Praha 1963, str. 138

¹⁰⁵ Srov. Bělič, O.: *Španělský pikareskní román a realismus*. Praha 1963

život někde v ústraní můžeme chápat jako další jeho masku, skrze kterou se vysmívá tomuto světu.

Jak už bylo řečeno, román se nejdříve objevil ve španělské literatuře. V době, kdy Španělsko bylo světovou velmocí (XV. - XVI. století), se znovu do popředí dostal rytířský román. Zvláštní oblibu zde získaly *Čtyři knihy o ctnostném rytíři Amadisi Waleském* (tiskem 1508), které byly původně napsány v portugalštině, ale autorem nejstarší verze je Španěl Rodríguez de Montalvo. Vypráví příběh potulného rytíře Amadise, jenž byl synem waleského krále a bretoňské princezny, ale byl vychován na skotském dvoře. Kvůli lásce k britské princezně vykonal mnoho šlechetných skutků a nakonec se s ní i oženil. Díky univerzalizmu rytířské kultury v tehdejším světě měl tento román měl obrovský úspěch - počáteční čtyři knihy se rozrostly na čtyřiaadvacetisvazkové pokračování.

S dnešního pohledu by se tento román dal přiřadit k „masové literatuře“. Její zrod spadá do období XV./XVI. století a souvisel mimo jiné i s faktem, že knihy se začaly tisknout a byly tak dostupné většímu počtu čtenářů. S tím souvisela snaha vydavatelů předkládat čtenářsky oblíbená a vděčná díla, která však někdy svými literárními kvalitami zaostávala. Rytířský román tak získal novou funkci - zábavná literatura pro široký čtenářský okruh.

Vedle rytířských románů se ale postupně začínal prosazovat i pikareskní román. *Život Lazarilla z Tormesu a jeho příhody a nehody*, jenž vyšel tiskem poprvé v roce 1554,¹⁰⁶ byl záhy přeložen do francouzštiny, holandštiny, němčiny, italštiny, angličtiny i latiny. První španělský pikareskní román V. Černý považuje za dílo spíše renesanční než barokní. To především kvůli jeho přístupu k životu a k realitě.

Ačkoli se Lazarillo dokonce přímo vysmívá Amadisovi, tento román ještě nemůžeme označit za plně barokní. „Co je v tomto románu vtěleným antibarokem, je duch jeho, zásadní stanovisko

¹⁰⁶ Je ale pravděpodobné, že existovala i dřívější vydání.

k životu: je to uznání reality tohoto světa, jenž tak, jak se podává, je i pravdou a nikoliv pouhým jevem. Mezi renesanční dvojicí idealistického a realistického, Amadisem a Lazarillem, a barokní dvojicí těchž románů, Céladonem a Pablosem ze segovie, zdánlivá obdoba a rovnoběžnost kryje tedy hluboký rozdíl: vysmívá-li se Lazarillo Amadisovi, není proto sám ještě méně renesanční než on, oba jsou výrazy a nositeli téhož renesančního vztahu k světu. (...) Céladona Pablos však neguje a vylučuje: k jeho úsilí o transsubstanciaci těla a vína lásky v čirou esenci duchovní má drastickou odpověď jedinou a zásadu - jak se svět jeví, tak i jest a zůstane!"¹⁰⁷

Oproti idealisticky rytířským a pastorálním románům se neznámý autor snaží zobrazit život v celé jeho šíři. Toto obsahem nerozsáhlé dílo (má necelých 60 stran) je psáno v ich-formě a je rozděleno do sedmi kapitol - novel, v nichž jsou líčeny různé příhody u Lazarillových pánů.¹⁰⁸

Na začátku románu je předmluva, ve které autor věnuje vyprávění osobě, kterou nazývá „Vaše Milost“ , k níž se po celou dobu vyprávění neustále obrací, a tím udává celému románu ráz epistolární autobiografie. Dospělý Lazaro v něm vypráví o své službě devíti pánům. Jeho pikareskní pouť končí sňatkem s vikářovou konkubínou a službou veřejného vyvolavače.

Vedlejší postavy jsou v románu zobrazovány jako typy, příslušníci určitého stavu. Takový způsob statického zpracování postav byl znám již ve středověku. Ve středověkém žánru tance smrti, kde byly satirickým způsobem předváděny jednotlivé stavy. Abstraktní obecnost autor Lazarilla z Tormesu překonává tím, že každá z postav má, i přes svoji obecnou povahu, jistou dávku autobiografičnosti.

V Lazarillovi je zpracováno téma životní dráhy individua, která může být ale vykládána dvojím způsobem. První výklad by mohl v Lazarillovi vidět jedince, který se sice naučil dokonale

¹⁰⁷ Černý, V.: *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. Baroko a klasicismus*. Praha 2005, str. 198 - 199

¹⁰⁸ Rozčlenění díla na 7 kapitol zřejmě není původní.

přizpůsobit situaci, ale zároveň s ním život neustále smýká a on proti tomu aktivně nic nečiní. I na konci zůstává stejně naivním jako byl na začátku své cesty. Za to, že stoupl na společenském žebříčku o pár stupínků výš, zaplatil svým morálním úpadkem, který ovšem nevidí.

Druhý výklad v něm naopak spatřuje postavu aktivní. To, čeho dokáže, dokázal sám. Přijmutí konečného postavení je pak pouze jeho maskou, která mu pomáhá přežít a která zaručuje, že nebude znovu vržen do těžkého životního boje o přežití. Lazarillo ví, že jeho žena mu je nevěrná a že i jeho zaměstnání není něco zas tak příliš ceněného, ale přijímá to a hraje roli šťastného měšťáka.

V pozdější pikareskní literatuře se za základní motiv, který uvádí celý děj do pohybu, považuje pikarova touha po dobrodružství. V prvních pikareskních románech tato motivace ale ještě takřka není: „U prvního plodu tohoto žánru, u Lazarilla z Tormesu, se o dobrodružnosti vůbec nedá mluvit. Lazarillo neodchází z domova za dobrodružstvím. Lazarillo vůbec neodchází z vlastního popudu, nýbrž je z domova vyvržen. A to, co pak hledá, není dobrodružství, nýbrž obživa: jeho hlavním cílem je ukojit hlad. Sotva lze za dobrodružství označit to, co Lazarillo prožívá u slepce, u kněze, u hidalga, tj. jeho školu života. (...) Lazarillo nejen dobrodružství nehledá, ale jeho jediným cílem je naopak regularizovat, normalizovat, stabilizovat svůj život; Lazarillo dělá všechno možné, aby přestal být pikarem, „dobrodruhem“.“¹⁰⁹

Skutečný prvek dobrodružnosti se do pikareskního románu podle Běliče dostává pozdě: jako první pikareskní román, ve kterém se tento prvek plně rozvinul je Espinelovo *Vyprávění o životě panoše Marka z Obregónu* (1618), hrdina zde prožívá řadu dobrodružství podobných rytířským románům a příliš neusiluje o zakotvení v životě. „Dobrodružnost v pikareskním románě je. Ale je to rys pozdní, takže jej nelze považovat za příčinu zrodu

¹⁰⁹ Bělič, O.: *Španělský pikareskní román a realismus*. Praha 1963, str. 56 (úvozovky v orig., L. M.)

žánru, a nevyskytuje se v dílech „klasických“. Kromě toho se ani v průběhu vývoje nestává konstantní vlastností pikareskního románu.¹¹⁰

Vlna masivní obliby pikareskního románu se objevuje v Evropě na konci XVI. století. Na úspěch původního *Lazarilla z Tormesu*, který se na jistou dobu dostal na seznam literatury zakázané inkvizicí, avšak jeho masová obliba způsobila, že byl z příkazu Filipa II. znovu vydáván, tentokrát ale v pozměněné a seškrtané podobě, navázal druhý díl *Lazarilla z Tormesu* (1620) od H. de Luny. Ve stejném duchu jako oba díly *Lazarilla* jsou psány i *Život Guzmána z Alfarache* (1599, 1604) od Mattea Alemána a *Život rošťáka* (1626) od Francisca de Quevedy y Villegase. Oba romány už jsou podstatně rozsáhlejší než příběh *Lazarilla*.

Tyto pikareskní romány zařazuje Oldřich Bělič do „autenticky pikareskní literatury“¹¹¹, ve které je pikaro osamoceným individuem a v níž silně zaznívá jeho pesimismus. Není zde ještě plně rozvinut motiv touhy po dobrodružství, všichni tři, *Lazarillo*, *Guzmán* i *Rošťák* jsou vyhnáni z domu kvůli hladu. V *Rošťákově* ale podle mého názoru můžeme spatřovat již jistý předstupeň další pikareskní literatury, kterou Bělič nazývá pseudopikareskní¹¹². *Rošťák Pablos* je dobrodruh, ale na rozdíl od pozdějších děl je dobrodruhem pouze proto, aby odhaloval zlo tohoto světa.

V šedesátých letech XVII. století ale pikareskní literatura začne ustupovat ve Španělsku do pozadí, zato se však rychle začíná šířit do ostatních evropských zemí. Pikareskní román se zprvu začal prosazovat v Anglii. Thomas Nash napsal *Jacka Wiltona* (1594), pikareskní román, který zobrazuje společnost v době vlády Jindřicha VIII. Vznikala zde i spousta anonymních děl, jejichž vliv můžeme najít i ve Fieldingově románu *Tom Jones, příběh nalezence* (1749).

¹¹⁰ Tamtéž, str. 59 (úvodovky v orig., L. M.)

¹¹¹ Srov. Tamtéž

¹¹² Srov. Tamtéž

Titulní postavou je bezstarostný, ale dobrosrdečný chlapec Tom Jones, který se snaží žít podle svých představ bez ohledu na společenská pravidla. Román nám popisuje ve třech částech mládí hrdiny na pozadí života anglické společnosti v polovině XVIII. století.

Ve svém díle se Fielding snažil uskutečnit svoje pojetí „komického eposu v próze“, tedy žánru, který by zapadal do konceptu tehdejší vysoké literatury. Jeho román by tak byl schopen konkurovat tradičnímu eposu, satíře i reflexivní poezii svojí uměleckostí i didaktičností. Do románového žánru se tak poprvé dostala osvícenecká poetika, pro niž je charakteristická snaha o zdokonalování lidských ctností. Historické události, které vytvářejí pozadí v Tomu Jonesovi, jsou ale zobrazeny spíše staticky, což způsobil právě osvícensko-didaktický autorův záměr a jeho snaha o absolutní platnost děje příznačnou pro epos.

Fielding tak ve svém románu skloubil osvícensko-klasicistní postupy v literatuře se staršími tendencemi. Na tradici pikareskního románu navazuje především v postavě Toma Jonese, ale epizodičnost charakteristickou pro tento žánr překonává a blíží se tak k pevnějšímu tvaru psychologického a vývojového románu.

Pikareskní román se v XVII. století objevuje i ve Francii v dílech zábavné prózy od Charlese Sorela *Komická historie Francionova* (1622) a Antoineta Furetièrea *Měšťanský román* (1666). Za jedno z nejvýznamnějších děl tohoto žánru se ale považuje román Alaina Reného Lesage *Příhody Gila Blase ze Santillany* (1715, 1724, 1735). Ve dvanácti knihách je líčena životní pouť Gila Blase, ve které jsou šťastné chvíle okamžitě střídány nešťastnými a naopak. Na začátku příběhu, který se odehrává ve Španělsku mezi lety 1560 - 1640, se syn komorné a podkoního vydává na studia do Salamanky, na konci se stárnoucí a zbohatlý pikaro usazuje spolu s manželkou a dvěma dětmi v Llíriasu.

Lesage se ve svém díle inspiroval Sorelovým románem o Francionovi, memoárovou literaturou i španělskými pikareskními romány. Z nich čerpal především v převzetí rámcového schématu (ich-forma, motiv cesty, služby u mnoha pánů, postava pikara). Děj je zasazen do Španělska, ale rozhodně v něm nejde o cestopisný popis. Pod španělskými jmény i mravy soudobý čtenář poznal kritiku francouzské společnosti. Španělskou lokalizaci příběhu si Lesage zvolil, aby se vyhnul případným represím. Více než o popis cizích krajů, mu šlo o zobrazení mravů a zvyků tehdejší francouzské společnosti.

Svět, ve kterém se Gil Blas pohybuje, je světem, ve kterém se může stát vše, co si jen člověk dovede představit. Bohatství - chudoba, vítězství i porážka tu existují jedna v těsné blízkosti druhé. To špatné se ale dá vždy překonat, pokud o to bude jedinec usilovat. Svět je tu tedy neustále v pohybu a s jistou nadsázkou by se dalo říct, že je tento svět do určité míry pohádkový, je v něm vše možné. Ovšem v okamžiku, kdy se hrdina usadí, i okolní svět přestává být dynamický.

Gil Blas jako sluha mnohých pánů demaskuje přetvářku, marnivost i pokrytectví společnosti v díle zobrazované. Lesage tedy na jedné straně navázal na tradici španělského pikareskního románu (motiv cesty, služby u několika pánů, rysy hlavní postavy jako je vychytralost, přízrůbivost, touha zakotvení v životě), na druhé straně ale tuto tradici do jisté míry překonává, například tím, že pikaro už není jediným vypravěčem románu. Nechává zaznít i příběhy ostatních postav, které tak dotvářejí ucelenější pohled na zobrazovanou skutečnost. Podařilo se mu vytvořit jakousi encyklopedii tehdejších mravů a společnosti. Vrcholem této linie v literatuře je Balzakov románový cyklus *Lidská komedie*, jeden z vrcholných výtvorů romanticky realistického umění XIX. století.

V Německu na tradici pikareskního románu navázal Hans Jakob Christoffel von Grimmelhausen v *Dobrodružném Simpliciu Simplicissiovi* (1669). Tento první německý román zobrazující

Německo rozvrácené třicetiletou válkou je vyprávěn ústy prostého člověka vzpomínajícího na svůj život. Malý chlapec, který kvůli plenění vojáků prchl z rodného domu, se dostává ke starému poustevníkovi, jenž mu dal jméno vypovídající o simpliciově naivitě. Po smrti poustevníka Simplicius putuje celou Evropou, zažívá různá dobrodružství, ale nakonec se znechucen společností rozhodne pro život v ústraní.

simpliciovo putování po Evropě, střídání různých zaměstnání i jeho morálně sporné činy čtenáři připomínají postavu pikara. Ve způsobu, jakým Grimmelhausen pointuje jednotlivé epizody, najdeme vliv tzv. švanků, krátkých a humorných lidových vyprávění ze středověku. Důležitou součástí románu jsou ale i jeho alegorické složky, filosoficko-moralizující tendence i četné odkazy na Bibli a antickou kulturu, které měly dílo přiblížit k vysokým žánrům.

2. Tradice pikaresknosti v ruské literatuře

Jako velmi podnětný se žánr pikareskního románu jevil i v ruské literatuře. Stojí na počátku formování novodobé ruské prózy a románu vůbec. Vznik a vývoj románového žánru byl v Rusku odlišný od ostatní Evropy. „С той поры и до начала XX. века, т. е. на протяжении всего около 200 лет, русский роман прошел весь тот путь, на который французскому роману понадобилось до шести столетий.“¹¹³

Až do XVIII. století, tedy do doby, která se pokládá za přechod k novodobé ruské literatuře, byla v Rusku literatura vnímána jako sféra podřízená církvi. Během XVIII. století, které někdy bývá označováno jako „ruská renesance“, postupně začalo docházet k její demokratizaci. Církevní způsob života přestával být chápán jako ideál bytí, narušoval se striktní středověký

¹¹³ Heslo *Roman*, in *Literaturnaja encyklopedija*. Moskva 1935, str. 792

žánrový systém, v němž byly přesně odděleny oficiální církevní žánry od neoficiálních lidových a začínaly se objevovat žánry nové. „Nezbytnou podmínkou rozvinutí romanového živelu a vzniku předrománových útvarů byla atmosféra XVII. století, v níž se středověké Rusko přerazovalo v novověký stát. Projevem vzrušeného společenského pohybu byla lidová povstání a hnutí staroobřadců, tzv. raskol. V této atmosféře docházelo živelností i zákonitostí společenských procesů k sociálnímu převrstvování literatury, postupně měnící svou funkci a charakter.“¹¹⁴

Na začátku XVIII. století z žánru moralistických povídek ze života (*bytovaja pověst*), reprezentovaných takovými díly jako *Příběh Sávy Grudcyna* nebo *Povídka o mládenci a Hoři Neštěstí*, postupně vznikla „měščanskaja novella“, jejímž typickým představitelem je *Historie o ruském šlechtici Frolu Skobejevovi*. Ale už *Povídku o mládenci a Hoři Neštěstí* spolu s *Příběhem Sávy Grudcyna* můžeme považovat za přechod od středověké literatury k samostatné novodobé literatuře osvobozované od církevní nadvlády.

Hrdinové těchto děl se už ve svém životě alespoň na chvíli odpoutali od středověkého pohledu na svět, stali se individualitami s vlastním názorem, i když ještě v této chvíli svoji vzpouru prohrávají a nakonec jsou donuceni se kvůli záchraně svého života vrátit poslušně do lůna církve. Ale i přesto už zde přinejmenším v náznacích můžeme pozorovat zrod nové literatury a nového typu hrdiny.

Pro tehdejší literaturu bylo typické prolínání dvou tradic, křesťanské a folklórní. Jejich vzájemné prostupování můžeme pozorovat jak na rovině formální, tak na rovině motivické. Jako příklad si můžeme uvést veršovanou *Povídku o Hoři Neštěstí*, která je po veršové stránce spojením byliny s duchovními verši.

¹¹⁴ Hodrová, D.: *Hledání románu (Kapitoly z historie a typologie žánru)*. Praha 1989, str. 97

prolínání obou tradic se projevuje i v obsahové stránce. Začátek skladby je uveden lidovou verzí biblického vyhnání z ráje, dále je pak použito podobenství o marnotratném synovi, které je také obohaceno o lidové prvky. Ostatně schéma obou těchto biblických příběhů (zákaz - překročení zákazu - trest - následné obrácení) bylo běžné ve středověké hagiografii, odtud přechází v průběhu XVII. století do rodící se ruské světské prózy. Kromě *Povídky o mládenci a Hoři Neštěstí* bychom ho mohli hledat i v *Povídce o Sávovi Grudcynovi*, která je ještě navíc obohacena o faustovský motiv úpisu ďáblovi. Východiško, které nakonec nachází mládenec ve vstupu do kláštera, je však nutno spíš chápat jako konvenční uzavření příběhu než jako jeho úplnou katarzi.

Ačkoli je mládenec zobrazován na pozadí biblického podobenství o marnotratném synovi, jeho jednání není striktně odsuzováno, ba naopak je zobrazen s pochopením. Je to typ renesančního hrdiny, jenž se neúspěšně snaží najít štěstí ve světě, který je vykreslen jako novodobá džungle. Tím se mládenec přibližuje pikarům. Bezpečný azyl i útočiště se mu ale daří ještě najít v starém světě (klášter, patriarchální rodina křesťansky bezúhonná).

V XVIII. století v Rusku začíná po rozkolu upadat moc a vliv církve. To se projevuje i v sekularizaci do té doby přísně vymezených náboženských žánrů, jejichž tradiční schéma je v mnohém narušováno, tak jak je to vidět právě v prolínání roviny lidové (tedy neoficiální) s náboženskou (oficiální), což bylo do té doby v podstatě nepřijatelné. Od hagiografické literatury se „bytovaja povest“ (povídka ze života) liší především zdůrazňováním motivu zkoušky. Vliv oficiální literatury můžeme sledovat obzvláště na začátku a konci povídky.

V hagiografii světec nejprve zhřeší nebo je mučen, buď odolává hned, nebo podlehne a vzápětí svůj hřích napraví, takže se může stát světce. V povídkách ze života, které jsou vnímány

jako předstupen román¹¹⁵, je zkouška pojímána jako dějový impuls: mládenec nesmí uposlechnout své rodiče proto, aby dal vzniknout takřka románovému příběhu.

V povídkách je nově pojat i prostor. „Prostor prostoupený zázrakem a s hrdinou bytostně spjatý, přestává být pouhým jevištěm a stává se v těchto povídkách stejně jako v novodobém románu-skutečnosti jakýmsi aktérem děje. Je to vesměs prostor mimo otcovský dům, mimo území otcovské poslušnosti – „čisto pole“. Tam budoucí světec potkává „čudo“ – Sáva Grudcyn svého pobratima ďábla, mládenec Hoře Neštěstí.“¹¹⁶

Pokud se například blíže podíváme na *Povídku o mládenci a Hoři Neštěstí*, zjistíme, že prostor je dějotvorným prvkem. Prvním takovým místem je hospoda, do které mládence zavede jeho falešný přítel.

„Lichotkou sladkou ho omámil,
Ke krčmě v brzku ho přivábil.
Slíbil ho usadit k poháru vína
A též mu objednat džbánec piva.
Ze dvora vedl ho do šenku dál
A takto k němu promlouval:
„Popijme spolu tak jako bratři,
Na zdraví, na mladost, kterakž se patří.
Napij se z poháru čistého vína,
Čeká tě pak ještě medovina.
Jestli se trochu opiješ,
Tam, kde ses napil, ulehneš.
Budu tě jak bratr opatrovat,
Hlídat tě, jak oko v hlavě chovat.“¹¹⁷

Mládenec tam propije své první vydělané peníze, opilý usíná a ráno shledává, že je úplně sám a ještě k tomu okradený. Odtud odchází do ciziny. Přichází na jednu hostinu (stejně jako

¹¹⁵ Povídka o Sávi Grudcynovi je dokonce označována za první ruský román

¹¹⁶ Hodrová, D.: *Hledání románu. (Kapitoly z historie a typologie žánru)*. Praha 1989, str. 104 (úvazovky v orig. L.M.)

¹¹⁷ *Povídky ze staré Rusi*. Praha 1984, str. 279 - 280

hospodu ji je možné chápat jako místo setkávání se různých lidí a v náboženském významu jako místo pokoušení světa), kde se na rozdíl od hospody mládenec shledává s lidmi dobrými. Jeho osud se na krátkou chvíli obrací k dobrému, ale na další hostině, kterou mládenec navštíví, se miska vah nakloní opět směrem k chudobě. Na hostině a v hospodě má mládenec vždy možnost změnit svůj osud, setkává se s různými lidmi a je jen na mládenci, kterou cestu si zvolí.

Dalšími místy v povídce jsou nejprve kladný prostor otcovského domu, posléze kláštera. Zde na mládence nečeká žádné nebezpečí a pokud se jich bude držet, dojde spásy. Na straně druhé je to „čisto pole“ převzaté z bylin (bohatýři se na toto místo dostávali po letech prosezených doma, bylo to místo zkoušky, kde se naplňoval smysl jejich života). I v Hoři Neštěstí je to místo zkoušky dospělosti, tragického životního osudu poznamenaného hříchem i mládencovou osamělostí. Také cizina v té době ještě nese zcela negativní konotace. „O půl století později bude Petr Veliký důrazně vybízet mládence, aby neuposlechli starosvětské rodiče, aby zavrhlí jejich způsob života, aby odcházeli do světa na zkušenou a učili se žít jinak, nově. Ale to už bude jiná doba, osmnácté, osvícené století.“¹¹⁸ Cizina je tedy v Hoři Neštěstí pojata jako místo, které mládence svádí k nesprávnému životu, jako místo pokoušení, místo vykořenění, odkud je daleko k otcovskému domovu, kde vládne pevný a křesťanský řád světa.

Právě na pozadí „prostorovosti“ této povídky můžeme hledat prvky její románovosti. V motivu putování cizinou, jejíž doprovází i množství hrdinových převleků, vidíme paralelu s budoucími romány. Synek z kupecké rodiny neuposlechne, zchudne, zbohatne, znovu zchudne, poté se dokonce pohádkově přeměňuje, až se na úplný závěr stane mnichem. „Tyto sociální proměny, snížení a povýšení mají hodně společného s pikareskní a parvenuovskou dobrodružností, která čtenáři umožňovala

¹¹⁸ Mathauserová, S.: *Knížata, běsi a mládenci*, in.: *Povídky ze staré Rusi*. Praha 1984, str. 15

poznat život v nejrůznějších společenských vrstvách, prostředích a povoláních."¹¹⁹

V pozdějších povídkách, které bývají označovány ruským termínem měščanskaja novella, *Historie o ruském šlechtici Frolu Skobejevovi, Příběhu o kupci Karpu Sutulovovi a jeho ctné ženě* nebo *O Neposedné ženě* se literatura zcela demokratizuje a vliv církevní tradice mizí. Vesměs jsou zde satirickým způsobem zobrazeny různé situace ze života: muž slepě důvěřující své „ctnostné“ ženě, jenž je samozřejmě napálen, mladá žena donucená žít se starším manželem, kterého bezostyšně podvádí, a tak podobně. Všechny povídky spojuje lidová moudrost nebo spíše vychytralost hlavního hrdiny, který se nezalekne žádné překážky a s pomocí svého selského rozumu, odvahy a podnikavosti dosáhne svého cíle.

Jako příklad si můžeme uvést příběh o Frolu Skobejevovi, který nápadně připomíná postavy pikarů, kteří se ničeho nezaleknou. Mladý chudý šlechtic Frol si usmyslí, že poplete hlavu dceři bohatého a ctnostného dvořana Naščokina Anušce a připraví ji o počestnost. Za pomoci chůvy a své sestry se dostane převlečen za dívku na jednu z dívčích slavností pořádaných Anuškou. S naivní Anuškou, kterou ani ve snu nenapadne, že pod dívčími šaty se skrývá Frol, začne hrát hru na svatební noc. „Na nic nečekali a odvedli je do zvláštního pokoje ke společnému ulehnutí, jak to o svatbách bývá zvykem. Všechny dívky je tam šly doprovodit a potom se vrátily do pokojů, kde se předtím veselily. A chůva jim nakázala hlasitě zpívat, aby nebyl slyšet křik tam těch dvou. (...) Přestrojený muž, když ulehl s Anuškou na lože, řekl jí o sobě po pravdě, že je Frol Skobejev, novgorodský šlechtic a nikoliv panna. Anuška nevěděla, co na to odpovědět, a padl na ni veliký strach. Zato Frol byl velice odvážný a přiměl ji, aby mu bez otálení odevzdala květ svého panenství.“¹²⁰

¹¹⁹ Hodrová, D.: *Hledání románu. (Kapitoly z historie a typologie žánru)*. Praha 1989, str. 108 - 109

¹²⁰ *Frejři a prostopášnice*. Praha 1988, str. 55 - 56.

Anuška se pak s Frolelem převlečeným do dívčích šatů po nějaký čas radovala na loži. To bylo překaženo ve chvíli, kdy jí došel otcův dopis, ve kterém byla požádána, aby odjela do Moskvy, kde se o její ruku měli ucházet bohatí mládenci z dobrých rodin. Frol tedy vymyslí plán, jak by mohl Anušku získat. Později si ji tajně vezme za ženu a ctnostnému Naščokinovi nezbude nic jiného než mladým milencům požehnat a dát své dceři vysoké věno.

Zatímco mládenec z Hoře Neštěstí je ještě bezejmenným představitelem lidského rodu, který nemá ani svou vlastní historii, ani na něm nenajdeme nic, co by ho nějak více odlišovalo od ostatních postav v povídce, Sáva Grudcyn se sice už více individualizuje, má své vlastní jméno a i svůj rodokmen, přesto zůstává ještě alespoň formálně v rámci církevní literatury (schéma této povídky alespoň svým konvencionálním rámcem připomíná ruská „žitija“). Frol Skobejev a ostatní postavy „měščanskich novell“ se už ale dají považovat za plný přechod k nové poetice a estetice, která o něco málo později dá vzniknout ruskému pikaresknímu románu a románovému žánru vůbec.

Nápadná je především proměna hlavních hrdinů, kteří získávají individuální rysy, nikdy nelitují svých morálně sporných činů a na rozdíl od předchozích za ně nejsou potrestáni, ale za svoji odvážnost získávají odměnu. Jinými slovy, ještě o století dříve by za své činy Frol buď skončil rovnou v pekle, nebo by zbytek svého života trávil zpytuje svědomí v některém z klášterů, nyní se stává váženým občanem, kterému je dovoleno prožít spokojený rodinný život.

V druhé polovině XVIII. století se v ruské literatuře objevuje dobrodružný (avantjurnyj roman) a pikareskní román (plutovskoj roman) reprezentovaný díly I. Novikova, M. Komarova a především M. Čulkova, jehož *Sličná kuchařka aneb dobrodružství prostopášnice (Prigožaja povaricha, ili pochožděnija razvratnoj ženščiny)* je považována za první pikareskní román

v ruské literatuře. 1. díl vyšel v roce 1770 a Čulkov v něm zobrazil život podnikavé mladé prostopášnice, která po smrti svého muže v bitvě u Poltavy začne prodávat své vnady. Znovu se provdá a po smrti svého druhého manžela se dostane do vězení, odkud jí pomůže její bývalý milenec...

V tomto díle už můžeme najít všechny rysy typické pro pikareskní román. Próza je vyprávěna v první osobě, dala by se rozdělit do několika samostatných epizod: život po smrti prvního manžela, služba v Moskvě, druhé manželství, vězení, atd. Rozhodujícím momentem v jejím životě, jenž ji donutí vydat se do světa a různým způsobem si vydělávat sama na sebe, je smrt jejího prvního manžela, která jí zabrání, aby se nadále přidržovala sociální struktury zachovávané ve společnosti její doby. Druhým důvodem ke změně jejího života byl její přirozený temperament.

Některé postavy mají „charakterizační jména“ (nomen omen), například milenci Světoň a Achal, což bylo příznačné i pro klasicistně osvícenskou didaktickou literaturu, kde jména postav přímo poukazovala na to, zda je daný jedinec záporný či kladný hrdina. V *Sličné kuchařce* takové rozdělení nenajdeme, postavy by se daly spíše rozdělit na více či méně vychytralé nebo naivní. Všichni se z dané situace snaží získat, co se dá, a nezastaví se před ničím. Sama hlavní hrdinka se v životě „držela toho, že na světě je všechno nestálé, že i slunce se zatmí, nebe pokryjí mraky, období se střídají čtyřikrát do roka, (...) a filozofové mění své názory a jak pak může žena, stvořená ke změnám, milovat celý život jednoho muže?“¹²¹ Ani ona tedy nemůže být nikým odsuzována protože, kdyby tak někdo učinil, stal by se z něho pokrytec, jenž není schopen rozumět skutečnému životu. Objevuje se zde i otázka, nakolik je člověk tvor ze své přirozenosti monogamní.

Vedle tohoto typu románu se objevovaly hrdinsko-dobrodružné romány, které byly většinou překládány z francouzštiny. Jejich

¹²¹ *Frejři a prostopášnice*. Praha 1988, str. 199.

čtenářská obliba v závislosti na změně čtenářského vkusu upadala. Paralelně s tím se v ruské literatuře na konci XVIII. a XIX. století začaly psát mravoličně dobrodružné romány (Izmajlov, Narežnyj), které byly ovlivněny Lesageovým *Gil Blasem*. S tímto typem románu se můžeme setkat ještě ve dvacátých a třicátých letech XIX. století (např. u Bulgarina). Tato tradice, jejíž počátky můžeme hledat u Narežného, dosáhla svého vrcholu v Gogolově díle.

Ačkoli se ruský román plně rozvine až v polovině XIX. století, je nesporné, že už předchozí literatura vznikající na Rusi v sobě obsahovala stopy romaneskna. „Román by se byl v ruské literatuře sotva zrodil a během několika desetiletí vyvinul v útvar tak neobyčejné hloubky, kdyby se tu po staletí v rámci tradičních žánrů neprosazovaly románové prvky a postupy. Základem sblížení s románem, románové stylizace bylo akcentování dobrodružství a zázraku, jejich postupné zesvětšťování v hagiografii a zejména v povídce ze života.“¹²²

3. Ruský *Gil Blas* V. T. Narežného

Postava pikara a s ním i celý ráz pikareskního románu prochází vývojem už v rámci španělské literatury. V klasických dílech, jako byly *Lazarillo*, *Guzmán* či *Rošťák*, byl pikaro vydědencem, osamoceným člověkem, který si snaží najít své místo ve společnosti, a když ho najde, přestane být pikarem. Od tohoto pojetí se podle Běličova názoru vytvářejí dva derivanty: pikaro se stává zločincem nebo mravokárcem.¹²³

Naopak Václav Černý¹²⁴ vyvozuje vzniklé různé linie ve vývoji pikareskního románu už z odlišností mezi *Životem Lazarilla*

¹²² Hodrová, D.: *Hledání románu. (Kapitoly z historie a typologie žánru)*. Praha 1989, str. 117

¹²³ Srov. Bělič, O.: *Španělský pikareskní román a realismus*. Praha 1963

¹²⁴ Srov. Černý, V.: *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. Baroko a klasicismus*. Praha 2005

z *Tormesu* a *Životem Guzmána z Alfarache*. První rozdíl vidí v tom, že se Guzmán na rozdíl od Lazarilla dostane až do Itálie, tedy daleko více cestuje, a i co se týče osy vertikální, se setkává s větším počtem různých sociálních skupin, kromě bídy a galejí pozná i život vysoké společnosti. Druhý podstatný rozdíl je pak v celkovém vyznění díla: „Prostá veselost Lazarova je vystřídána těžkopádným moralismem, a třebaže osud Guzmánův vyznívá nejinak než Lazárkův, to jest asi: vše je lež a nespravedlnost, ať v hadrech nebo ve zlatě, nápravy není, běží jen o to, vyváznout se zdravou kůží, Alemán činí toto trpké zjištění jakoby páteří jakéhosi soustavného pesimistického stoicismu.“¹²⁵

Vrcholným dílem linie pokračovatelů *Lazarilla* je Quevedův román *Život rošťáka* a na moralistickou linii navázala taková díla jako *Vyprávění o životě panoše Marka z Obregónu* (1618).¹²⁶

Podívejme se tedy nejprve, jak je skutečnost zobrazena v *Životě Lazarilla z Tormesu*. Lazarilla vyhnala z domu špatná sociální situace. U každého ze svých pánů se přiučí nějaké vlastnosti, kterou později dokáže využít ve svůj prospěch. Celý příběh je vyprávěn Lazarillem, a tak na všechny příběhy nahlížíme pouze jeho očima.

To se v pozdější pikareskní literatuře mění. Do příběhů jsou přidávány vsuvné novely jiných protagonistů, což umožňuje zobrazovat skutečnost daleko méně zlomkovitě. Tyto romány mají encyklopedický ráz, snaží se zobrazovat zvyky a mravy své doby. A i co se týče horizontální osy, jejich záběr je daleko širší. Motiv cestování a dobrodružnosti se dostává daleko více do popředí.

Takový posun můžeme pozorovat na románu Alaina – Reného Lesage *Příběhy Gila Blase ze Santillany*. Lesage v mnohém na španělský pikareskní román navázal, nechal se jím inspirovat, ale tuto tradici do značné míry přetvořil. Děj jeho nejslavnějšího

¹²⁵ Tamtéž, str. 201

¹²⁶ Srov. Tamtéž, str. 201

románu *Příhody Gila Blase ze Santillany* se odehrává mezi léty 1560 - 1640 a hlavní postava pikara-mravokárce v něm procestuje skoro celé Španělsko. O mravokárném tónu celého románu se můžeme přesvědčit už z předmluvy určené čtenáři. Gil Blas v něm vypráví podobenství o dvou žácích, kteří „pocítivše žízeň, zastavili se u studánky, k níž cestou přišli.“¹²⁷ U ní ležel kámen, na kterém byl nápis, jenž oznamoval, že je v něm uzavřena duše jistého licenciáta. První ze studentů označil nápis za hloupost, a aniž by se jal nad ním nějak hlouběji přemýšlet, odešel. Druhý, rozvážnější, vytáhl z kapsy nůž a po chvílce hledání našel pod kamenem váček s penězi. „bylo v něm sto dukátů a lístek, na němž byla latinsky napsána tato slova: *Bud' mým dědicem, ty, který jsi měl dost důvtipu k rozluštění nápisu, a použij mých peněz lépe než já.* (...) Ať jsi kdokoli, milý čtenáři, jednomu nebo druhému z těchto dvou žáků se jistě budeš podobat. Budeš-li číst mé příběhy, nevšímaje si mravních naučení, která jsou v nich obsažena, nebudeš mít z tohoto díla žádného užitku: ale přečteš-li je pozorně, najdeš v něm podle předpisu Horatiova užitečné promíšené příjemným.“¹²⁸

Něco podobného bychom v Lazarillovi hledali těžko. Pro srovnání uveďme kousek z jeho předmluvy: „Mám za dobré, aby věci tak pozoruhodné a možná dosud neslýchané vešly ve známost mnohých a nebyly pohřbeny příkrovem zapomnění, neboť se může stát, že někdo z těch, kdo je budou číst, najde něco, co se mu bude zamlouvat, a ti, kteří nehlobají, zase něco, co je pobaví.“¹²⁹

Jak je z obou předmluv zřejmé, autoři v nich apelují na úplně rozdílné věci. Lazarillo se zajímá o to, jak bude jeho dílo přijato, a doufá, že se zalíbí co největšímu počtu čtenářů. Oproti tomu Gil Blas apeluje na to, aby si z jeho příběhů čtenáři odnesli ponaučení do života. V takovém duchu se pak nese celý román.

¹²⁷ Lesage, A.-R.: *Příběhy Gila Blase ze Santillany*. Praha 1968, str. 8

¹²⁸ Tamtéž, str. 8 (kurzíva v orig., L. M.)

¹²⁹ *Život Lazarilla z Tormesu, jeho příhody a nehody*. In: *Tři španělské pikareskní romány*. Praha 1980, str. 10

Gil Blas je tedy v podstatě průměrný pikaro, „je typickým představitelem prostřednosti. Je to človíček, který se vyvíjí z jelimánka v darebáčka. Ano, v darebáčka, lotrem velkého formátu se nestane, protože se přece jenom bojí galejí“¹³⁰, přesto už s odstupem času své činy hodnotí, odsuzuje a čtenářům je předkládá jako určitá exempla vhodná pro jejich ponaučení.

Blas už není pouze vypravěčem románu, ale stává se i posluchačem příběhů druhých postav, které dokreslují a vytvářejí celistvější obraz skutečnosti. Gil Blas se na své cestě setkává znovu a znovu se stejnými postavami, které mu vypravují své příběhy. Tím se pozastavuje jeho vyprávění a v románu se tak vytváří složitý komplex osobních i sociálních vztahů. Skutečnost už zde není tak zlomkovitá, jako tomu bylo u španělské pikareskní literatury, kde se na svět nahlíželo pouze pikarovými očima, a tudíž působil roztržštěnějším dojmem.

Vícestranný pohled na skutečnost je v Gilu Blasovi doprovázen neměnnými dějovými schématy, která se v díle neustále vracejí, pouze se mění místo a čas. Za všechny jmenujme alespoň Gil Blasovu službu u španělských ministrů. Prvně je mocným a všehoschopným tajemníkem ministra de Lerme, v další části románu slouží ministru d'Olivaresovi.

Pro Lesage byl Gil Blas postavou vhodnou především v tom, že mu posloužil jako pojítka různých příběhů, na jejichž pozadí mohl zobrazovat všechny možné lidské typy i mravy. I v tom můžeme hledat posun od pikareskní literatury psané v Lazarillově duchu.

Mravoličné romány, a především Lesageův Gil Blas, se jevily jako nesmírně podnětné i v ruském prostředí. Od roku 1754 do roku 1815 se tento román dočkal devíti vydání¹³¹. A to nebylo jediné Lesageovo dílo, které tam bylo hojně překládáno.¹³²

¹³⁰ Hrabák, J.: *Čtení o románu*. Praha 1981, str. 132

¹³¹ Striedter, J.: *Der Schelmenroman in Russland*. Berlin 1961, str. 286 – 296 obsahuje soupis veškeré pikareskní literatury (překlady i domácí), která v Rusku vycházela mezi lety 1754 – 1832.

¹³² V letech 1774 – 1775 a v roce 1817 vycházel také Lesageův román *Chromý bůh*.

úspěch tohoto románu u ruských čtenářů i spisovatelů, kteří se jeho dílem inspirovali, by se dal vysvětlit tím, že v předchozí ruské literatuře existovaly literární žánry podobné románu sestavenému z jednotlivých novel.

Na syžetu tvořeného různými dobrodružstvími je založen středověký žánr „choženija“. V životě středověkého člověka nebyla možnost cestování něčím běžným, o to více se cestopisná literatura popisující různé strastiplné cesty do exotických zemí těšila značné oblibě. Ruská „choženija“ popisovala život, mravy i zvyky různých národů. Měla autobiografický ráz, jejich autoři povoláním většinou kupci nebo diplomaté byli přímými účastníky cest. Nejznámějším dílem tohoto žánru je *Choženije za tri morja* Afanasija Nikitina, v němž autor, ruský kupec, popisuje svoji cestu do Indie.

Moralizující tendence byla zase silně zastoupena v oficiální církevní literatuře, jejíž nadvláda byla v Rusku narušována teprve od XVIII. století, a je patrná i v povídkách o Sávovi Grudcynovi nebo o mládenci a Hoři-Neštěstí.

Postavy podobné pikarům se objevovaly v ruské literatuře už v XVII. století (Frol Skobejev, Jerša Jeršovič). Hrdinové vzešli většinou z kupeckého prostředí nebo z nižší šlechty, obdařeni notnou dávkou energie, životním elánem a zdravým selským rozumem se objevují čím dál častěji, ačkoli nejsou postavami tak obvyklými jako v západoevropské literatuře.

Přesto se povídky pikareskního rázu z XVII. století a ruský pikareskní román z pozdějšího období liší v jednom podstatném ohledu. Autoři povídek ze života věřili, že aktivní, energický hrdina dokáže porazit slabšího a že tato porážka je do jisté míry zasloužena, protože prohrává jen ten, kdo není životaschopnější. Tento optimistický tón se ale z pozdějšího pikareskního románu vytrácí.

Změna je způsobena především vlivem západoevropských vzorů na ruské romány. Svět je v nich zobrazen jako chaos, v němž se neustále potkávají různá individua, která jsou nucena mezi

sebou bojovat, aby přežila. „Показательно, что основная причина жизненной борьбы – деньги, бывшие в глазах автора «Фролла Скобеева» абсолютным благом, – в плутовском романе XVIII. в. начинает все чаще встречается осуждение.“¹³³

Román založený na řadě novelistických epizod mezi sebou spojených postavou hlavního hrdiny byl nejrozšířenějším románovým typem od XVIII. (Čulkov, Emin) až do 30. let XIX. století (Izmajlov, Narežnyj, Bulgarin). Rusko XVIII. století bylo ve srovnatelné situaci jako Španělsko o dvě století dříve. V ruské literatuře je v té době nesmírně populární rytířský román. Pikareskní literatura se tu objevuje ve chvíli, kdy se román přestává chápat jako žánr pohádkový a začne se na něj klást požadavek reálného vyobrazení skutečnosti.

Na konci XVIII. a na počátku XIX. století v ní můžeme najít i směsici různých literárních směrů a žánrů. V tomto období se můžeme setkat s tvorbou přívrženců klasicismu, začíná se rozvíjet literatura sentimentalismu, píší se mravoličně-didaktické satiry a na literární scéně se objevuje romantismus. Vedle staré generace autorů nastupuje generace mladá, z níž se rodí velikáni jako A. S. Puškin.

Jedním ze spisovatelů, jehož dílo přineslo do ruské literární tvorby novum, byl Vasilij Trofimovič Narežnyj (1780 – 1825). Autor, který je někdy označován za prvního ruského romanopisce,¹³⁴ se do ruského literárního povědomí nesmazatelně zapsal svým románem *Nový¹³⁵ Gil Blas aneb dobrodružství knížete Čistakova* (*Rossijskij Žil Blas, ili pochožděnija knjazja Čistakova*). Přestože byl napsán o století později, v letech 1812 – 1813 podle francouzského vzoru, lesageovskou tradicí do značné míry přetváří.

Z Lesageova Gila Blase, ve své době velmi úspěšného u ruských čtenářů, Narežnyj pro své dílo použil především formu pikareskního románu, která mu umožňovala umělecky zobrazit

¹³³ Lotman, J.: *Russkaja literatura i kultura Prosvěščenija*. Moskva 2000, str. 213

¹³⁴ Bělinskij, V. G.: *Sobranije sočiněnij*, sv. 9. Moskva 1976, str. 317

¹³⁵ Původní název je *Ruský Gil Blas*

rozsáhlé spektrum ruského života. Snahou spisovatelů-romanopisců bylo ukázat skutečnost v její šíři a tento žánr k tomu byl v mnohém uzpůsoben. Pikareskní román tak sehrál důležitou úlohu i v rozvoji ruského novodobého románu. Bylo by ale nepřesné rozkvět románového žánru v Rusku vyvozovat pouze vlivem západoevropské literatury na ruskou. Cesta k ruskému románu vedla i přes domácí tradici - povídky ze života, hagiografie, choženija, apod.

Na začátku XIX. století se v Rusku na románový žánr kladl požadavek, aby zobrazoval mravy, ať už současné nebo minulé. „С понятием современного романа все более связывалось представление о «нравах» и «нравоописании». Но это должно было быть достаточно подробное, детализированное нравоописание (роман обычно состоял из двух и более частей) и в то же время описание широкое по охвату материала. Момент протяженности - во времени и пространстве - превращался в конструктивный фактор.“¹³⁶

Forma pikareskního románu tomuto požadavku dobře vyhovovala. I hlavní hrdina *Nového Gila Blase Čistakov* prochází celým Ruskem, a to jak po ose horizontální (v románu je zobrazena ruská vesnice i hlavní město, Kavkaz vedle Polska), tak po ose vertikální: hrdinovy společenské vzlety a pády i služba u mnohých pánů autorovi umožnila popsat rozličné okruhy společnosti.

Narežného román ale už není psán ich-formou jako původní pikareskní literatura. Rámec románu je uváděn ve třetí osobě, ačkoli ve chvílích, kdy postavy začínají vyprávět své příběhy, autor přechází k osobě první. Tyto příběhy pak zabírají velkou část textu, takže čtenář získá dojem, jako by vypravěčem celého románu byl Čistakov.

Retrospektiva zase Čistakovovi umožňuje distancovat se od svých činů a z pohledu napraveného člověka je hodnotit. To je zřejmé

¹³⁶ Mann, J.: *U istokov ruskogo romana*. In: Narežnyj, V. T.: *Sočiněnija. Tom I*. Moskva 1983, str. 15 (úvzovky v orig., L. M.)

především při popisu jeho služby u knížete Latrona, v jehož postavě čtenář poznal narážky na knížete Potěmkina.

„Až do té doby, jak mohl každý vidět, jsem nadělal tisíce opovážlivostí, křivd a hloupostí, avšak svědomí mě zatím neobviňovalo ze skutečného zločinu.“¹³⁷ Nebo na jiném místě „Když jsem ji uviděl - byla už v rakvi. Kdo někdy miloval, ten pochopí můj tehdejší stav. Hrabě brzy přijel, a aby od sebe odvedl jakékoli podezření, uspořádal ohromný pohřeb a dal postavit tento pomník. Tak je to, ctihodný starče. Tak to chodí na světě, když krvelační zločinci mají mnohdy možnost beztrestně jednat podle své z vůle. Ó, Latrone, ó Čistakove!“¹³⁸ Retrospektivní pohled na příběhy Čistakova zesílil mravokárný efekt románu: hrdina se během svého života změnil a to, k čemu došel, se teď pouze snaží předat ostatním.

Autorské vypravování ve třetí osobě používá Narežnyj v těch částech románu, kde popisuje život Prostakovovy rodiny. Tím se vzdálil Lesageovu Gilu Blasovi, ve kterém je striktně uplatňována ich-forma. „Художественные мотивы объединения очевидны: автор хотел, что ли, преодолеть точку зрения плута, дать более широкую художественную перспективу, подобно тому, как это сделал позднее Гоголь, чьи «Мертвые души» рассказаны в перспективе не центрального персонажа, а повествователя.“¹³⁹

Narežnému se to ale zcela nepovedlo. Podle názoru J. Manna celým románem prochází jakýsi šev, který obě linie mechanicky odděluje. Teprve N. V. Gogol toto dokázal úspěšně překonat.¹⁴⁰

Ačkoli Narežnyj nebyl první spisovatel, který v Rusku pikareskní román napsal (pikareskní tradice zde už byla i před ním (např. Čulkov), podařilo se mu do románu vměstnat větší dějové rozpětí. Čulkovova *Sličná kuchařka* byla jen ženským pikareskním románem, oproti tomu v Gilu Blasovi můžeme najít i ženský (v příbězích Likorosy, Nekluši) i mužský pikareskní

¹³⁷ Narežnyj, V. T.: *Nový Gil Blas aneb Dobrodružství knížete Čistakova*. Praha 1978, str. 299

¹³⁸ Tamtéž, str. 305

¹³⁹ Mann, J.: *U istokov ruského romána*. In: Narežnyj, V. T.: *Sočiněnja. Tom I*. Moskva 1983, str. 25

¹⁴⁰ Tamtéž, str. 25

román. Vsuvné novely ženských hrdinek pak doplňují nebo zesilují Čiřťakovův příběh a přispívají tak k ještě větší komplexnosti příběhu.

Čiřťakov je na rozdíl od svého literárního předchůdce Gila Blase postavou neúspěšnou, která na svých cestách poznává faleš nového světa a ze svých dobrodružství si odnáší „pouze“ morální ponaučení. Tím se v leccěms blíží k mládenci z *Povídky o mládenci a Hoři neštěstí* nebo k jiným postavám z ruských povídek XVII. století.

„Если авторам «плутовских» романов и Лесажу импонировала ловкость и изобретательность их героев, хотя бы эта изобретательность проявляясь в проделках, не вполне безупречных с моральной точки зрения, то Нарежный ни на минуту не отказывается от моральной оценки своего героя, которого он судит, руководствуясь отвлеченным рационалистическим идеалом добра и зла. Это накладывает на его художественный метод отпечаток просветительского дидактизма и рассудочности.“¹⁴¹

I samotné přízvisko kníže nese v sobě notnou dávku ironie. Čiřťakov pochází z malé vesničky Falalejevka, ve které si všichni obyvatelé nehledě na svoji chudobu říkali kníže nebo kněžna.

„A tak se všichni posadili a kníže začal:

-Mým domovem je vesnice Falalejevka, ležící v Kurské gubernii. Je proslulá úrodností svých polí, jež naplňují sýpky Petěrburku i Moskvy. Podivnou zvláštností tohoto kraje, možno-li to tak nazvat, je to, že v něm žije tolik knížat jako ve Skotsku hrabat. Jeden za osmnáct a druhý bez dvou za dvacet.“¹⁴²

Kníže po jisté době a nepovedeném sňatku opouští svou rodnou ves a na své pouti, při které se dostává do rozličných společenských kruhů (ani nejvyšší nevyjímaje), zažívá různá dobrodružství.

¹⁴¹ *Istorija ruskogo romana*. Moskva. Leningrad 1962, str. 255 (úvozovky v orig., L.M.)

¹⁴² Narežnyj, V. T.: *Nový Gil Blas aneb dobrodružství knížete Čiřťakova*. Praha 1978, str. 19

Narežnyj ve svém díle kritizuje především ruské poměry. v dřívější mravoličné literatuře se kritice podrobovaly především lidské mravy. I v tomto ohledu v jeho románu vidíme jistý posun. Román v podstatě vyznívá jako obžaloba společnosti, v níž jsou jejím špatným vlivem kaženy i původně nezkažené lidské charaktery. Narežného tvorba byla ovlivněna i osvícensko-humanistickou filosofií. Její vliv je patrný už z románového mota v předmluvě autora: Homo sum, humani nil a me alienum puto.¹⁴³

Stopy humanistického myšlení jsou zřejmé i v hodnocení Čištakovových činů. Ani přes morální spornost jeho jednání není zobrazen jako postava zcela záporná. Své činy nejenže umí zajímavým způsobem vypravovat, ale dokáže se k nim i upřímně přiznat a odsoudit je, ačkoli se mnohdy vymlouvá na to, že k nim byl přinucen okolnostmi. V postavě Čištakova se tak neustále střídají dvě polohy - ďábel, s kterým si ho i kvůli jeho zevnějšku občas lidé pletou, a rozumbrada, jenž udílí životní rady svému okolí. Poloha ďábla se ale ukazuje jako přechodná a ke konci románu převáží vnímání Čištakova jako rozumbrady.

Nový *Gil Blas* navázal i na tradici klíčového románu. Narežnyj situoval děj do období vlády Kateřiny II. až po začátky vlády Alexandra I. V některých postavách autor zobrazil skutečné historické osobnosti a i přes to, že jim dal jiná jména, současníci je rozpoznali. Nebylo tedy divu, že román v celé své šíři mohl vyjít až v roce 1938.

Za všechny jmenujme alespoň knížete Latrona (už jméno vypovídá o jeho záporných vlastnostech), který byl literární paralelou knížete Potěmkina. Latron je v románu zobrazen jako postava veskrze záporná, která může za všechno zlo a která, když chce dosáhnout svého cíle, se nezastaví před ničím.

Postavy jsou v tomto románu zobrazeny ještě bez jakékoli psychologie, jsou to typy. Čištakov a Fekluša jsou pikarové,

¹⁴³ Jsem člověk a nic lidského mi není cizí.

Latron zloduch, Prostakov kladný hrdina, apod. Více než samotné postavy však Narežného lákal popis prostředí, v němž se hrdinové pohybují a v němž autor navazuje na tradici mravoličně-satirické literatury a ruské komedie. I z tohoto pohledu se tedy autor *Nového Gila Blase* odlišoval od svého francouzského vzoru.

Lesage se snažil vykreslovat situace, které jsou obecně platné. Oproti tomu Narežnyj vystavěl své dílo především na tom, co je typické pro Rusko a východní Evropu. Toho si můžeme všimnout například ve způsobu zobrazení Čistakovovy rodné vesnice Falalejevky. V jeho díle to není jen ledajaká vesnice, kterou bychom mohli hledat kdekoli na světě. Na jejím pozadí je zobrazen s velkou mírou nadsázky život jejích obyvatel - knížat, žijících v chudobě, přesto však trvajících na svém knížecím postavení. Narežnyj tak chtěl oslovit především ruského čtenáře a nabídnout mu něco jiného než jen přepis původní předlohy. Jinakost jeho románu spočívala právě především v tom, že dokázal překonat francouzský originál a novým způsobem ho zpracoval pro ruského čtenáře.

Narežnyj ale nebyl první, kdo ve svém díle kritizoval tehdejší ruské poměry. „Российский Жилбаз - самое значительное произведение Нарежного, представляющее собой смелую сатиру на дворянско-бюрократическую Россию последней трети XVIII века. Писатель выступил здесь продолжателем того сатирического направления в русской литературе, которое представлено в журналах Новикова и Крылова. Но в романе обличительные традиции русских прозаиков XVIII. века получают новый творческий импульс.“¹⁴⁴

Tento impulz spočíval především v tom, že se oproti svým předchůdcům snažil držet mota z předmluvy k Lesageovu Gilu Blasovi: spojovat příjemné s užitečným. „Dbal vždy přísně o to, aby v jeho díle obraz skutečnosti měl naopak co nejatraktivnější dějovou podobu. Podařilo se mu tak zároveň

¹⁴⁴ Grichin, V. A. – Kalmykov, V. F.: *Tvorčestvo V. T. Narežnogo*. In: *Izbrannoje*. Moskva 1983, str. 11

definitivně skoncovat s obavami, že ruský národní život nemá snad dostatek malebných a charakteristických rysů, které by mohly sloužit za základ ruského románu, dokonce románu mravoličného, zaměřeného na osobitost každodenního života a banálního společenského povědomí.¹⁴⁵

Atraktivnost dějové podoby byla ovlivněna i starším vnímáním románu jako žánru blízkého pohádkce. Popis mravů se tak mísí s pohádkovostí, která se projevuje ve způsobu, jakým autor konstruuje děj. Syžet *Nového Gila Blase* je bohatý na tajuplné motivy i nečekaná shledání, které se staly vyhledávanými efekty právě různých podob archaického dobrodružného románu. „Конечно, тайна происхождения персонажа, похищение ребенка, неожиданные встречи и т.д. – все это были довольно обычные ходы, заимствованные нравоописательным и реальным романом у романа авантюрного; однако Нарежный явно перебарщивает по части этих ходов, нагромаждая их один на другой и оснащая весьма искусственной мотивировкой.“¹⁴⁶

Ačkoli pikareskní román přinesl do literatury typ antihrdiny, u Narežného ještě najdeme postavy, jež jsou svým kladným i příkladným životem blízké ideálním postavám středověké literatury, které byly pravým opakem pikarů a v novější době byly pojednány v duchu sentimentálně romantickém. Je to především syn Čiřakova, Nikandr, jehož příběh doplňuje vypravování jeho otce. Nikandr je skoro jako pohádkový rytíř, jenž je věrný své milé, prochází různými zkouškami, aby na konci své cesty zvítězil a našel svoji drahou Jelizavetu.

„Se srdcem radostně bušícím se blížil Nikandr k chýši, když ho na chvíli upoutal neobvyklý zjev. Byla to vesnická dívka v sarafánu, která nesla od pramene hliněný džbán s vodou. Co se však zdálo zvláštní, byl selčín vzhled. Vlasy měla upravenější, než je obvyklé, a čerstvě utržené chrpy zdobily její hrud'. Nikandr se zastavil, aby na ni počkal a přesvědčil

¹⁴⁵ Zadražil, L.: *Nová dobrodružství starého románu*. In: Narežnyj, V. T.: *Nový Gil Blase aneb Dobrodružství knížete Čiřakova*. Praha 1978, str. 9

¹⁴⁶ Mann, J.: *U istokov ruskogo romana*. In: Narežnyj, V. T.: *Sočiněnija. Tom I*. Moskva 1983, str. 24

se, že je chata opravdu Firsovova. Když se dívka přiblížila, prohlédl si ji pozorně, on jeho právě tak a nakonec oba současně vykřikli: -Nikandře!-Lízo!“¹⁴⁷

4. Vyžiginství jako fenomén ruské společnosti

Jedním z nejznámějších autorů své doby, u kterého můžeme najít vliv pikareskního románu lesageovského typu, byl Fadděj Bulgarin. S jistou nadsázkou by se dalo konstatovat, že on sám byl ideálním prototypem pikareskních hrdinů. Ve své době jeho životní osudy vyvolávaly zcela rozporuplné reakce a není bez zajímavosti, že ještě dnes najdeme na jeho život dva úplně rozdílné názory: ten první ho vnímá jako spolupracovníka tajné policie a jako zcela zápornou postavu ruského literárního života, ten druhý, objevující se především v devadesátých letech XX. století, se snaží Bulgarina ospravedlnit a ukázat ho v daleko příznivějším světle. Každopádně ale můžeme říct, že v Rusku třicátých let 19. století neexistoval čtenář, který by ho neznal. Bulgarinova popularita byla ale spíše založena na skandálnosti. On sám ve svých vzpomínkách píše: „Могу в глаза зависти и литературной вражде сказать, что все грамотные люди в России знают о моем существовании! Много сказано, но это сущая правда!“¹⁴⁸

Bulgarin byl původem Polák, ačkoli jeho jméno svědčí spíše o balkánském původu. Tadeusz Bułharyn se narodil 24. 6. (5. 7.) 1789 v Peryševu u Minska. Jeho otec - polský republikán - byl v roce 1796 uvězněn s podezřením, že byl členem polského nacionálního hnutí. Ačkoli byl brzy osvobozen, rodina se octla bez prostředků. Po této události odjíždí Bulgarinova matka se synem do Petrohradu. Tam Bulgarin po počátečních potížích

¹⁴⁷ Narežnyj, V. T.: *Nový Gil Blas aneb Dobrodružství knížete Čist'akova*. Praha 1978, str. 357

¹⁴⁸ Bulgarin, F.: *Sočinenija*. Moskva 1990, str. 5

začíná navštěvovat „Сухопутный шляхетский корпус“. Už na škole se začíná věnovat psaní satir a bajek. Po úspěšném dokončení ústavu se mezi lety 1806 - 1807 aktivně podílí na válce proti Francouzům. Dokonce získává řád svaté Anny. Později ještě pod ruským velením bojuje proti Švédům. Osudným se pro něho stal rok 1809, kdy za satiru namířenou proti ruským velícím důstojníkům byl uvězněn, později převelen k jinému pluku a nakonec s hodností podporučíka propuštěn z ruské armády. Roku 1811 odjíždí do Varšavy a odtud do Paříže, kde jako polský dobrovolník bojuje v napoleonském vojsku ve Španělsku. V roce 1814 upadl do pruského zajetí, odkud se díky výměně zajatců o dva roky později dostal zpět do Varšavy, pak do Petrohradu a Vilniusu.

Ve Vilniusu začal znovu publikovat a sblížil se s hnutím „szubrawcy“. Členem tohoto velmi širokého a vlivného hnutí se Bulgarin stal v roce 1819. Šubravci navazovali na tradici anglické satirické školy, reprezentované autory jako byli Swift, Stern a Goldsmith. Velkou část jejich časopisu *Wiadomosci Brukowe*, který vycházel mezi lety 1816 - 1822, zaplňovaly utopie psané pod Swiftovým vlivem. Právě anglická satirická škola a její do značné míry utopické smýšlení mělo vliv na Bulgarinovu literární tvorbu. Byl znám jako tvůrce science fiction. Novela *Pravdopodobnyje něbylicy, ili Stranstvovanije po svetu v dvadcat' děvjatom veke* (1827 -1828) dokonce připomíná pozdější romány J. Verna a mohla by se přiřadit k žánru technicistní sci-fi.

Na Bulgarinovu tvorbu měli velký vliv i samotní šubravci. Toto hnutí působící ve dvacátých letech 19. století bylo zaměřeno na široký okruh čtenářů. Od toho se také odvíjela témata, kterými se šubravci zabývali. Byly to problémy spjaté s otázkou nevolnictví a židovství, dále i postavení duchovenstva a šlechty ve společnosti. Snažili se poukazovat na různé nedostatky, jako byly např. „mánie“ k získávání všech možných titulů, k přílišnému cestování šlechty, její tendence ke

kosmopolitnímu smýšlení na úkor vlastenectví a boj proti karetním hrám, které byly v tehdejší době ve společnosti velmi rozšířenou zábavou spjatou s hazardem. Výrazné moralistní tendence můžeme najít i v Bulgarinově díle.

Hnutí šubravců bylo ve své době v Polsku dosti vlivné a vzbuzovalo zájem nejen jejich čtenářů, ale i odpůrců. Mezi nimi např. i ruského diplomata a rádce cara Alexandra I. N. N. Novosilceva, který ho považoval za zcela škodlivý. Novosilcev napsal do Ruska knížeti Arakčejevovi, ruskému generálu, ministru a důvěrníkovi cara, a ke svému dopisu přidal i seznam lidí, které považoval za nejvýš podezřelé. Mezi ně zařadil i Greče, Senkovského a Bulgarina, kteří měli popuzovat Poláky proti Rusku. Stíhání proti nim bylo ale později zastaveno – podle všeobecně rozšířeného mínění se tak stalo výměnou za spolupráci s policií.

Ačkoli měl Bulgarin v letech 1824 – 1825 blízko k děkabristickému hnutí, do roku 1825 přispíval do almanachu *Poljarnaja zvezda*, kde se setkával mimo jiné i s K. F. Rylejevem a A. A. Bestuževem, přesto ho nemohl zcela chápat. Například v tom, proč ruská šlechta v otázce obrody společnosti působí sama proti sobě, „хотя по положению в свете сей класс людей долженствовал бы быть привязан к настоящему образу правления.“¹⁴⁹

Když byl v roce 1826 za účast v děkabristickém hnutí uvězněn A. S. Gribojedov, Bulgarin se prý svými přímluvami dokonce zasloužil o jeho propuštění, což by svědčilo o jeho narůstajícím vlivu v táboře konzervativců. Vlastnil i autorská práva na jeho komedii *Hoře z rozumu* (napsáno 1825) a v časopise *Russkaja Talia* ji po částech publikoval. Možná ji chápal v duchu jakési konzervativní satiričnosti, která neodporovala jeho názorům, pravděpodobnější ale je, že pociťoval značný respekt k mocným Gribojedovým ochráncům a jako podlézavý úředník se spíše hodlal vyznamenat horlivostí.

¹⁴⁹ Tamtéž, str. 20

Ve dvacátých letech se spolupodílel s N. I. Grečem na vydávání časopisů *Severnoj Archiv* (1822 - 1829), *Syn otečestva* (1825 - 1839) a *Severnaja pčela* (1829 - 1859), ve které spolu s ním publikovali Puškin, Krylov, Rylejev, Glinka nebo Jazykov. Ve své době se Severní včela těšila obrovské popularitě a i zde se odrážela Bulgarinova filosofie a konzervativně monarchistická tendence, která vyústila do zcela „pivního vlastenectví“ (rusky zvaného *квасной патриотизм*). Časopis měl působit na své čtenáře a vzdělávat je.

Jako literární kritik se Bulgarin stal autorem pojmu „naturální škola“. Ironií osudu zůstává, že ačkoli proti této škole kriticky vystupoval, pojmenoval ji a sám se jí svou prózou v lecčems blíží. Zasloužil se o rozvoj ruských narativních forem. Do literatury přinesl žurnalistický žánr fyziologické črty, který byl velmi rozšířený ve 30. letech XVIII. století zvláště ve Francii, byl zakladatelem žánru mravně - satirického románu v ruské literatuře a v drobných epických útvarech vzpomínkového charakteru předznamenal skazovou povídku založenou na vyprávění v 1. osobě singuláru. Literární a estetická hodnota jeho děl je ale mnohdy diskutabilní. Snaha o poutavost příběhu se projevuje i v Bulgarinových historických románech *Samozvanec* (1830) a *Mazepa* (1833 - 1834).

Nejznámějším Bulgarinovým dílem se ale stal jeho román *Ivan Vyžigin*, který sice vychází z tradice pikareskního románu, navazuje na dílo Lesage, ale tuto tradici stejně jako Narežnyj do značné míry přetváří. Román vyšel poprvé v roce 1829, v témže roce byl vydán podruhé a už v roce 1830 se dočkal svého třetího vydání. Díky halasné reklamě, dalšího Bulgarinova nova, které vnesl do ruských literárních poměrů zdůrazněného ještě v dobové polemice kolem „obchodního“ zaměření v literatuře, jíž se zúčastnil na opačné straně i Puškin, byl román v letech 1829 - 1832 přeložen do francouzštiny, italštiny, němčiny, angličtiny, litevštiny a polštiny. Další pokračování Ivana Vyžigina si vyžádali samotní čtenáři. Román Petr Ivanovič

Vyžigin (1831) už ale nepřináší do vývoje ruské literatury nic nového, ale jak bývá obvyklé pouze rozhojňuje ne-li rozšlapává charakteristiku dílu prvního.

Přes všechny výhrady, které můžeme mít k jeho dílu, byl Fadděj Bulgarin v ruské literatuře novátorem. Jeho *Ivan Vyžigin* se považuje za první morálně - satirický román, ve kterém nenajdeme literární vlivy ruských předchůdců, ale především vlivy literární tradice francouzské (Lesage) a polské (Krasickij). Lesage ve svých *Příbězích Gila Blase ze Santillany* ovšem spojuje tematiku dobrodružnosti s pronikavou charakteristikou konkrétních sociálních typů, na kterou zčásti navazuje také Bulgarin.

S polským autorem I. Krasickým a jeho didakticko - satirickým románem *Mikołaj Doświadczyńskiego przypadki* Bulgarina spojuje výběr podobného syžetu. Bulgarin je ale daleko méně blízký šlechtě než Krasickij, jehož hrdina je představitelem typického šlechtice své doby. Dalším dílem, které ovlivnilo Bulgarinova Vyžigina, je Krasického nedokončený román z konce XVIII. století *Pan Podstoli*, v němž autor zobrazuje život ideálního statkáře. V Podstolim můžeme najít paralelu k Bulgarinovu statkáři Rossijaninovi, který ale na druhé straně odkazuje i k tradici ruské literatury XVII. století.

Svoji dráhu „mravoličného spisovatele“ začal Bulgarin už dříve. V časopise *Severní včela* otiskl řadu článků s mravoličnými tématy. První úryvky z jeho budoucího románu se pak objevují už v roce 1825 v jiném periodiku, a to v *Severním Archívu* v patnáctém čísle, ještě pod názvem *Ivan Vyžigin ili Russkij Žil'blaz*. Lesagův román o Gilu Blasovi patřil k typu pikareskní prózy, která převládala v Evropě XVII. - XVIII. století. Není tedy náhodou, že ve stejném roce jako *Ivan Vyžigin* v *Severním Archívu* vyšly i další ukázky odkazující k této tradici: *Persidskij Žil'blaz*, část románu *Pochožděnija Chadži-Baby ispaganskogo*, a *Žil'blaz revoljucii*, úryvek z románu *Le Gilblas de la revolution ou les confessions de Laureat Giffard*.

Bulgarin ale později odstraňuje původní podtitul *Russkij žil'blaz*. Důvodem bylo asi právě to, že příliš poukazoval na souvislost nejen s románem Lesageovým, ale i na ruský román V. T. Narežného. V oznámení o knižním vydání nového románu v *Severní včele* Bulgarin už svůj román označuje jako „morálně satirický“ a v podstatě se distancuje od lesageovské tradice. Toto spojení pro žánrové označení Vyžigina není ničím udivujícím. Struktura celého románu je vystavěna na protikladu dobra a zla, správného a špatného. Tyto protiklady pak mezi sebou neustále bojují, ale čím víc se blížíme ke konci románu, tím je jasnější, že dobro nakonec přes všechny překážky zvítězí. Tato možná až přílišná „kalkulovanost“ byla v kritikách na Ivana Vyžigina Bulgarinovi nejvíce vyčítána. Podle Iva Pospíšila novým podtitulem chtěl Bulgarin „dát najevo určitou moralizátorskou žílu, která je v jeho díle obsažena. Bulgarin chce být satirikem, ale je si velmi dobře vědom, že lidé nemají satiru rádi...“¹⁵⁰

Mění se i původní znění předmluvy. Ještě v *Severní včele* sám autor odkazuje k tradici Lesageových románů a píše, že „автор старался дать романическую занимательность приключениям своего героя, чтобы соединить в целое отдельные картины, доставить читателю развлечение.“¹⁵¹ V předmluvě ke knižnímu vydání toto hledisko mizí a Bulgarin v něm předkládá koncept „blagonamerennoj satiry“, jejímž úkolem je ukazovat cestu k nápravě člověka, a nikoli odkrývat společenské zlořády a vyjadřuje myšlenku, že veškeré společenské zlo pochází z nedostatku mravní výchovy člověka. „Благонамеренная сатира споспешествует усовершенствованию нравственности, представляя пороки и странности в их настоящем виде и указывая в своем волшебном зеркале, чего должно избегать и чему следовать. Вот с какою целью сочинен роман: Иван Выжигин. В нем читатели увидят, что все дурное происходит от недостатков нравственного

¹⁵⁰ Pospíšil, I.: *Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století*. Brno 1998, str. 56

¹⁵¹ Pokrovskij, V. A.: *Problema vznikovenija russkogo „nравstvenno – satiričeskogo romana“. O genezise „Ivana Vyžigina“*. Moskva 1933, str. 9

воспитания и что всем хорошим люди обязаны Вере и просвещению."¹⁵² Takový literární koncept nejvíce dráždil Puškina.

Bulgarin poukazuje na to, že užitek z „blagonamerennoj satiry“ chápou nejen všichni rozumní a vzdělaní lidé, ale chápali ho i car Petr I. Veliký a carevna Kateřina II. Petr jako první přikázal přeložit z cizích jazyků některá satirická díla. Připomíná anekdotu, kdy překladatel Petra Velikého zcela mění některá satirická místa, která mluví o špatných vlastnostech a to mu imperátor vyčítá slovy: „Не в поношение русским приказал я напечатать сатиру на наши нравы, – сказал Государь, – но к исправлению. Пусть знают, чем мы были, чем мы теперь и чем мы быть должны.“¹⁵³ Carevna Kateřina pak podporovala rodící se novou ruskou umírněnou literaturu, která měla sloužit k „očišťení mravů“¹⁵⁴ ruské společnosti. Dokonce nechala otisknout stať, která vysvětlovala a ospravedlňovala postavení takové satiry v literatuře.

Bulgarin ve své předmluvě obhájí vlastenectví proti kosmopolitnímu smýšlení ruské šlechty, kritizuje ji za to, že nemluví a nečte ve svém mateřském jazyce. Ale zůstává optimistou: „могут ли быть преграды там, где самодержцы действуют в духе своего времени ко благу, то есть к просвещению своих подданных?“¹⁵⁵

Útočí i na tehdejší ruskou kritiku. Vytýká jí, že uměle vytvořila strnulá pravidla pro to, jak mají vypadat jednotlivé literární žánry. Kritici podle jeho názoru nechápou, že každá doba je jiná, a tudíž i literatura a literární vkus se mění. To, co vyhovovalo v antice, už nemusí odpovídat vkusu dnešního čtenáře. Literární hrdinové ustrnuli a stali se nudnými.

Hrdina novodobého románu by měl být podle Bulgarina především člověkem, Vyžigina charakterizuje těmito slovy: „Мой Выжигин

¹⁵² Bulgarin, F.: *Sočinenija*. Moskva 1990, str. 25

¹⁵³ Tamtéž, str. 25

¹⁵⁴ Tamtéž, str. 25

¹⁵⁵ Tamtéž, str. 27

есть существо доброе от природы, но слабое в минуты заблуждения, подвластное обстоятельствам – одним словом: человек каких мы видим в свете много и часто."¹⁵⁶ Podle svých slov by mohl „mravní portréty“ ve svém díle vykreslit daleko silněji, ale uvědomuje si, že ruská společnost není ještě připravena. Prosí čtenáře, aby mu odpustili všechny nedostatky, kterých se dopustil. Svůj román pokládá za první původní román tohoto druhu.

I když se Bulgarin snažil do určité míry distancovat od tradice pikareskní i dobrodružné literatury a svému dílu dodatečně změnil podtitul na „morálně satirický“ a snažil se navázat na tradici ruské satirické literatury, stopy lesageovského románu přesto ve Vyžiginovi zůstávají. Touto stopou je především motiv cesty a putování. Tento motiv je ale u Bulgarina do značné míry transformován. Jestliže ještě u Narežného ruský pikaro poukazuje na rozrušování samoděržaví, u Bulgarina je už pikaro a jeho putování obhajobou autokracie.

Hlavním hrdinou i vypravěčem románu je Ivan Vyžigin, sirotek, který vyrůstal v rodině běloruského statkáře Gologordovského. Byl nemanželským šlechtickým synem, který zpočátku nic nevěděl o svém původu. Své dětství trávil osamocen na velkém statku a jediným jeho přítelem byl starý pes. Pro ostatní děti byl spíše terčem posměchu než kamarádem. Měl ale štěstí, z tohoto statku se ještě jako dítě dostává pryč spolu se statkářovou dcerou. Nějaký čas bydlí u židovské rodiny, odkud opět utíká a přijíždí do Moskvy, kde potkává svoji matku, o které se z počátku domnívá, že je jeho tetou. Teprve později zjišťuje, že je to jeho pravá matka, které syna vzali násilím hned po narození. V Moskvě se z Vyžigina stal vzdělaný a šarmantní mladý muž, který však nedokázal odolat svodům krásné ženy. Kvůli ní a svému „dobrému“ příteli a rádci Vorovatinovi dokonce upadl do kyrgyzského zajetí. Odtamtud se později vrací zpět a začíná svůj život od začátku, ale znovu nedokáže odolat stejné ženě a

¹⁵⁶ Tamtéž, str. 28

opět se stává obětí intrik. Nakonec ale poznal, že jeho láska ke Gruně byla spíše vášní ke krásné herečce než pravou láskou. po vyhraném soudu, kde prokázal Vyžigin svoji nevinu, se uchyluje se svoji novou rodinou symbolicky na Tauridu.

Jak je zřejmé už jen z nastínění děje, Bulgarin ve své tvorbě využívá někdy až primitivních melodramatických čtenářských efektů. Celým románem prostupuje autorova snaha působit na čtenáře a tím ho i vychovávat, což Ivana Vyžigina sbližuje s klasicistně didaktickými romány. Děj a postavy tohoto románu by se tedy mohly zdát na jednu stranu velmi „ploché“. Autor se povětšinou nezabývá jejich psychologií a charakterem, který je buď dobrý, nebo špatný a je často čitelný už z jejich jmen (přátelé Vyžigina Milovidin a Vorovatin, statkář Gologordovskij, požitkář Glupaškin, nebo advokáti Duračinskij, Krjučkovtorskij a Zagadčenko ...).¹⁵⁷

Bulgarin o mnoho let později po vydání svého románu v „Severní včele“ píše: „В моем „Иване Выжигине“, выставляя пороки и злоупотребления, я помещал их всегда рядом с добродетелью и честностью. Вы встречаете хорошего помещика рядом с дурным, честного чиновника как противоположность злоупотреблению, благородного судью возле взяточника.“¹⁵⁸ Toto vše mělo posloužit Bulgarinovu záměru vytvořit morálně satirický román, přesněji řečeno „blagonamerennuju satiru“, ve které je každá z postav pouze reprezentantem určitých vlastností: „Smyslem těchto děl není vystihnout sociálně psychologickou charakteristiku postav; postavy jsou naopak ztělesněním určitých jednoznačných vlastností a náleží buď k táboru dobra nebo zla.“¹⁵⁹

I Vyžigin má výmluvné jméno (spíše přezdívku), v jeho případě ale neodkazuje k jeho charakteru, nýbrž nepřímo k jeho pochybnému a melodramatickému původu. Jeho matka ho poznala podle skvrny na rameni: „-Вы мне говорили, Адделаида Петровна,

¹⁵⁷ Například Puškin ve své stati „Triumf přátelství aneb obhájený Alexandr Antifimovič Orlov“ toto ironicky zesměšňuje: „Pan Bulgarin postihuje své osoby různými důvtipnými jmény. Vrah se zove Nožov, úplatkář Berka, hlupák Hlupokuk apod.“ (In: Puškin, A. S.: *O literatuře, o sobě a jiném*. Praha 1974, str. 95)

¹⁵⁸ Tamtéž, str. 8

¹⁵⁹ Pospíšil, I.: *Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století*. Brno 1998, str. 60

что узнали племянника по удивительному его сходству с покойным отцом, а удостоверились в подлинности своих догадок по рубцу на его плече от выжженного в младенчестве нароста.

- Точно так, - отвечала тетушка.

- Стало быть, ваш племянник должен называться Выжигиным: это характерное прозвище будет напоминать ему счастливую перемену в его жизни от этой приметы - ..."¹⁶⁰

postavení Ivana Vyžigina v struktuře románu je zcela centrální a není to pouze tím, že je jeho vypravěčem. Jestliže se ostatní postavy v románu daly charakterizovat buď jako kladné (Olja, Addelajda Petrovna, ...), nebo jako záporné (Gruňa, Vorovatin, ...), Vyžigin osciluje mezi těmito dvěma póly. Od začátku je ale zřejmé, že i přes četná klopýtnutí se na konci svého putování přikloní na stranu dobra. To podporuje i retrospektivní vyprávění v ich-formě.

Zajímavou postavou ve struktuře románu je Vyžiginův přítel Milovidin. I on má v románu na čtenáře působit svým mravním vývojem směrem k dobru a dokonce by se dal považovat za jakési „zdvojení“ hlavního hrdiny, jehož životní příběh narušuje Vyžiginovo vyprávění. Brzdění syžetu na jedné straně udržovalo čtenáře v napětí až do konce, na druhé bylo vlastně opakem dobrodružnosti a zatěžovalo román mravoličnými a moralistními pasážemi.

Prostřednictvím svého hrdiny má Bulgarin možnost seznamovat čtenáře nejen s různými typy lidí: od statkářů, úředníků, advokátů až po šlechtice, ale i s odlišným způsobem života v různých prostředích tehdejší ruské říše. To také do jisté míry může vysvětlit nebývalý úspěch románu v zahraničí, kde byl přijímán nejen jako realistický obraz ruské společnosti, ale dokonce jako jakási „učebnice“ o Rusku.

Bulgarin byl také jedním z prvních autorů, u kterého nacházíme srovnání Petrohradu s Moskvou. A také v tom je patrný vliv smýšlení šubravců. Petrohrad svojí čistotou a pořádkem udělá na

¹⁶⁰ Bulgarin, F.: *Ivan Vyžigin*. Moskva 2002, str. 66

vyžigina veliký dojem. Na jedné straně sice chápe, proč někteří lidé nazývají Moskvu „velikou vesnicí“, na druhé straně jí ale zůstává věrný:

„Москва – сердце России. Но зато Петербург – голова.

Москва для русских то же, что Рим для потомков Ромула, когда Константин Великий перенес престол в Византию. Москва – колыбель всех древних русских фамилий и могущества государства. И как ни мил русскому Петербург, этот памятник величия Петра Первого и его преемников, но сердце всегда сильнее бьется при воспоминании о Москве.

Подобно магометанину, которому вера повелевает посетит Мекку хотя бы однажды в жизни, русский считает священным долгом посетить Москву.¹⁶¹

Hodnotí i společnost obou ruských měst – i zde vítězí Moskva. Obyvatelé Petrohradu jsou daleko chladnější a vlivem zahraničních vyslanců žijících v tomto městě jsou mezilidské vztahy narušeny neustálými ohledy na diplomacii.

„Петербургское общество гораздо холоднее московского, и в каждом доме стараются перенимать этикет и приличия сверху.

(...) Здесь не любят ни рассказчиков, ни весельчаков, ни людей, занимающих общество своими дарованиями, которых так привечают в московских беседах.¹⁶²

Každý člověk je v petrohradské společnosti posuzován podle počtu vlivných a urozených přátel. Své přátele si vybírá pouze podle toho, jak mu zrovna může být kdo nápomocen v postupu na pomyslném společenském žebříčku. Lidé si dokonce neradi povídají, protože mají strach z toho, aby se neprořekli. Ani se nezvou mezi sebou na návštěvu tak, jak je dobrým zvykem v Moskvě. Hlavní a v podstatě jedinou zábavou této společnosti jsou karetní hry. Bulgarin se nevyhýbá ani nejostřejší kritice: „Петербург слывет музыкальным городом или, вернее, городом, где много поют и играют на разных инструментах. Это правда, но из

¹⁶¹ Тамtéž, str. 272 - 273

¹⁶² Тамtéž, str. 273

этого не следует, что здесь много истинных знатоков и любителей музыки. Играют в карты для того, чтоб меньше говорить. Слушают музыку по этой же причине."¹⁶³

Už ve své předmluvě Bulgarin kritizuje ruskou společnost za její nezájem o ruský jazyk a literaturu vůbec. Zde se tato kritika opakuje a opět dopadají hůře Petrohradané. Moskvané sice používají ruštinu se spoustou francouzských slov, ale v Petrohradě se už mluví pouze a jedině francouzsky a o ruskou literaturu se zde také nikdo příliš nezajímá. Jen ten, kdo zná dokonale francouzské a anglické autory a orientuje se v západoevropské vědě a kultuře té doby, může uspět v tamější společnosti. Všechno ostatní je považováno takřka za „barbarské“ a nehodné jakékoli pozornosti.

Petrohrad nepředčí Moskvu ani co do pořádání bálů. Ty petrohradské jsou podle autora možná lépe připravené, ale opět se zde projevuje silný francouzský vliv a jakási neživotnost tamější společnosti. „В Москве, напротив, иногда танцуют не в такт, иногда музыканты разногласят, иногда среди восковых свечей находятся сальные, иногда полы скрипят; за сытным ужином иногда с избытком льется шампанское; иногда на балу бывает шуму больше, чем на Красной площади... Но там веселятся без жеманства, от чистого сердца..."¹⁶⁴

I Ivan Vyžigin zprvu podlehne falešnému lesku petrohradské společnosti, aby se na konci své cesty od něho zcela odvrátil a uchýlil se daleko od toho všeho se svojí rodinou na Tauridu. Jakýmsi protikladem k petrohradské a ruské společnosti vůbec je část románu, ve které se Vyžigin dostává do kyrgyzského zajetí. Bulgarin zde velmi romanticky popisuje společnost lidí, která žije ještě tradičním způsobem života v souladu s divokou přírodou. Vyžigin se sice stává zajatcem náčelníka Aarsalana, který mu zachránil život před Vorovatinem, ale postupem času vzniká mezi ním a Aarsalanem hluboké přátelské pouto. Aarsalan

¹⁶³ Тамтѣж, стр. 274

¹⁶⁴ Тамтѣж, стр. 275

sám pobýval dlouhou dobu v ruské společnosti, s Ruskem ho spojovala jeho ruská žena Sofie, se kterou měl syna. Po její smrti se však vrací opět ke svému národu a do své stepi. Jediné, co ruské společnosti vyčítá, je přejímání cizích chyb:

„В твоём отечестве я видел много глупостей. Впрочем, это свойство всех просвещенных народов... Вы же виноваты только в том, что перенимаете чужие глупости.

Несмотря ни на что, я нашел в России много добрых людей, достойных жить с нами, в этих степях.“¹⁶⁵

Vyžigin se učí jejich jazyku a tradičnímu způsobu života. Stává se také vynikajícím jezdcem na koni, což později uplatňuje v boji Rusů proti Turkům. Volné chvíle naplňuje posloucháním pohádkových příběhů, které si mezi sebou Kyrgyzové vyprávějí. Ačkoli si jich hluboce váží, a to nejen za jejich odvahu se dennodenně prát s nástrahami přírody, celou dobu cítí velké rozdíly mezi ním a Kyrgyzy a nikdy nepřestane toužit po návratu do „civilizovaného“ Ruska. Nakonec ho tedy Arsalan propouští a Vyžigin se může vrátit zpět do civilizace.

Podobné kolonizační konfrontace s „divochy“ můžeme nalézt i v literatuře západní Evropy a severní Ameriky. Za všechny jmenujme alespoň *Atalu*, novelu Françoise-Reného Chateaubrianda z roku 1801, v níž je zpracován rousseauovský mýtus „šťastného divocha“.

Vyžiginova cesta napříč ruskou společností nemá za úkol odhalovat jen její zlořády, ale přinést ponaučení čtenářům. Ve dvacátých a třicátých letech XIX. století se ruská společnost začíná měnit. Po porážce děkabristů se v Rusku vytváří prostor pro vznik střední třídy, o kterou se opírá i Bulgarin. Ostře kritizuje šlechtu za její způsob života a řízení ruské společnosti a poukazuje na stále sílící vliv střední třídy, do které vkládá své naděje. A proto také většinu scén situuje do tohoto prostředí.

¹⁶⁵ Tamtéž, str. 134

tím do jisté míry dokázal úspěšně odpovědět na požadavky tehdejších čtenářů a nejen to, dokonce se mu podařilo suplovat existenci „velkého“ románu, který v té době v ruské literatuře chyběl. Ačkoli se svým *Ivanem Vyžiginem* zapsal do dějin vývoje žánru novodobého ruského románu, právě jeho nízká estetická úroveň způsobila, že začal pomalu ztrácet čtenářskou oblibu, román se s odstupem času stal neaktuálním. Dnes se podnikají pokusy oživit jeho dílo jako součást dnešního čtiva pro ctitele kuriózních dávných časů a ruských (moskevských) rázovitých starožitností (русской старины), přesto se většina čtenářů setkává s Bulgarinovým jménem v podstatě jen ve spojitosti s Puškinem.

Na čtenářském úspěchu *Ivana Vyžigina* se podílelo několik faktorů: Bulgarin byl schopen uspokojit nároky tehdejšího čtenáře a zajistit svému románu dobrou reklamu - na *Ivana Vyžigina* vycházela ještě před jeho vydáním kladná „přátelská kritika“. O estetických kvalitách a nadčasovosti jeho tvorby se ale již v té době dalo s úspěchem pochybovat.

V roce 1831 v *Moskovskich vedomostjach* byla umístěna vedle sebe oznámení knihkupců o vydání nových knih. Bulgarinova volného, nepřiliš vydařeného a nijak novátorského pokračování *Ivana Vyžigina* *Petr Ivanovič Vyžigin*, a parodijních „románů“ dalšího ruského autora té doby Alexandra Anfimoviče Orlova (1790 - 1841), který využil příznivé situace a nabídl nenáročnému čtenářstvu pokračování příběhů o rodině Vyžiginů. Byly to především kratší prózy *Smert' Ivana Vyžigina* a *Krestnyj otec Ivana Vyžigina, ili Dva Kuma Ivana Vyžigina*, na něž o rok později navázalo ještě *Begstvo Petra Ivana Vyžigina v Poľšu* (1832), kde si na první pohled všimneme, že zde není parodován pouze úspěšný román, ale i Bulgarinův pikareskní život.

Petr Vyžigin, v jehož životě můžeme najít různé narážky na pikareskní dobrodružství samotného Bulgarina, je zobrazen jako hejsek a podvodník, pseudodemokratický hrdina pochybného původu, který ale zůstává na rozdíl od svých pikareskních

předchůdců neúspěšnou postavou. Nedaří se mu absolutně nic, ukáže se, že není chrabrý voják, ale pouze přeběhlík nezastavující se před ničím a ani v soukromém životě se mu nepovede najít štěstí. V textu zaznívá otevřená kritika namířená proti Vyžiginovi, v které ale soudobý čtenář okamžitě rozpoznal útok na Bulgarinovu osobu: „Я не знаю, почему его только превозносят, разве только потому, что он Выжиги¹⁶⁶; вот, это так! Выжигины везде и не имея талантов прославляются друзьями своими (...)“¹⁶⁷

Bulgarinovo dílo se dostalo do centra pozornosti a skutečně se asi v Rusku té doby nenašel čtenář, jenž by ho neznal. To vše napomohlo k tomu, aby se stal terčem různých kritik a parodií. To způsobilo, že se začalo hojně diskutovat o „krásné, vznešené“ literatuře, která stojí v protikladu brakové literatuře, jenž se ovšem u široké čtenářské obce mnohdy setkávala s větším úspěchem.

Na straně Bulgarina okamžitě vystupuje N. I. Greč, který v časopise *Syn Otěčestva*¹⁶⁸ ostře kritizuje Naděždina¹⁶⁹ za znevažování Bulgarinova díla a snaží se dokázat, že Bulgarin „своими талантами и трудами приносит честь своим согражданам“¹⁷⁰. Do polemiky posléze vstupuje svými pamflety i Alexandr Sergejevič Puškin. V jiném ruském literárním periodiku *Teleskop*¹⁷¹ pod pseudonymem Feofilakt Kosičkin otiskuje ostře ironické stati *Triumf přátelství aneb obhájený Alexandr Anfimovič Orlov, Pár slov o malíčku pana Bulgarina a o lecčems jiném a Opravdový Vyžigin*, ve kterých se vysmívá literatuře braku založené na komerčním úspěchu, která je podle něho reprezentována především jmény Bulgarina a Greče. Puškin ve

¹⁶⁶ Verbum *выжигать*, od něhož Bulgarin vytvořil jméno hlavního hrdiny, sice znamená vypalovat, pálit, substantivum *выжига* se ale do češtiny překládá jako prohnaná liška nebo vykutálený chytrák. Tato přezdívka, kterou Orlov použil ve své parodii, ještě více zesilovala sarkastický tón celého textu.

¹⁶⁷ Orlov, A. A.: *Bégstvo Petra Ivanoviča Vyžigina v Poľšu*. Moskva 1832, str. 15 - 16

¹⁶⁸ *Syn Otěčestva*, 1831, č. 27

¹⁶⁹ N. I. Naděždin v *Teleskopu* (1831, č. 9) ironicky staví vedle sebe jak dílo Bulgarina, tak Orlova, a tvrdí, že mají stejnou literární hodnotu.

¹⁷⁰ Nikolajev, N. A. a kol.: *Russkije pisateli. XIX vek. Bibliograf. slovar' 2*. Moskva 1996, str. 104

¹⁷¹ *Teleskop*, 1831, č. 13 a 15

svých statích zesměšňuje nejen celou polemiku, ale i úspěch Bulgarinových děl, jenž je založen pouze na kladných kritikách, které byly otiskované v časopise *Severní včela*, vydávané Bulgarinem a Grečem, a na čínorodosti Greče, který o románu mluvil pochvalně už v době, kdy se teprve rýsoval v hlavě Bulgarinově.

Puškinovi jako jednomu z prvních profesionálních autorů nevadil komerční úspěch, ale spíše estetická hodnota Bulgarinova románu a dále i charakteristické rysy autora, hrdiny i životního materiálu, proti nimž stavěl svůj záměr napsat román o ruském gentlemanovi. Jeho prozaické incipity zamýšlených románových textů nejen odkazovaly Bulgarinovo dílo do patřičných mezí, ale posloužily jako vítaná inspirace v počátku práce L. N. Tolstého na *Anně Karenině* (1878). Tento román pak uzavřel historii látek vycházejících ze životního stylu skutečné ruské aristokracie XIX. století.

Greč se ve své obhajobě Bulgarina vyjadřuje o Orlovově díle jako „o dvou hloupých škrábanicích, které vyšly v Moskvě“¹⁷² a to se Puškina hluboce dotýká: „Moskva je dosud centrem naší vzdělanosti, v Moskvě se narodili a studovali spisovatelé od kosti ruští, a ne přivandrovalí, ne odrodilci, pro něž ubi bene, ibi patria, jímž je jedno, zda prchají pod francouzským orlem či ruským jazykem zostuzují vše ruské – jen když mají plné panděro.“¹⁷³ Dále srovnává oba autory a z tohoto srovnání vítězně vychází Orlov, který podle Puškinových slov předčí Bulgarina „živostí a vtipností vyprávění“ a jeho příběhy jsou „vynalézavější a poutavější“.¹⁷⁴ Bulgarinovi vyčítá tématickou monotónnost jeho díla, které se neustále točí kolem jediného tématu a tím je Ivan Vyžigin. Puškin ironizuje i jedinou „přednost“ Bulgarinova díla, jeho morální poselství: „Vskutku, milí posluchači, co může být mravnějšího než díla pana

¹⁷² Puškin, A. S.: *O literatuře, o sobě a jiném*. Odeon 1974, str. 93

¹⁷³ Tamtéž, str. 94

¹⁷⁴ Tamtéž, str. 95

Bulgarina? Z nich se jasně dovídáme, jak trestuhodné je lhát, krást, opíjet se, karbanit a podobně."¹⁷⁵

Ačkoli se Puškin ve své stati horlivě zastává Orlova, bylo by naivní se domnívat, že si jeho díla opravdu vysoce cení. Vzniklý spor využil k možnosti výpadu proti Bulgarinovi a Grečovi a brakové literatuře založené na komerčním úspěchu .

V stati *Pár slov o malíčku pana Bulgarina a o jiném* Puškin tematicky navazuje na stat' předchozí a neodpouští si ani ironické poznámky namířené proti N. A. Polevému, který se po dlouholetých rozporech s Bulgarinem usmiřuje, a sám zdůrazňuje, že mezi tyto literáty nepatří. Puškin jako F. Kosičkin předkládá své vlastní satirické románové schéma nazvané *Opravdový Vyžigin*, ve kterém ostře útočí nejen proti samotnému románu F. Bulgarina, jenž je tímto Puškinovým činem již zcela důsledně převeden do roviny skandálního románu, ale především i proti jeho osobě.

Opravdový Vyžigin

Historicko - Mravoučně - Satirický román XIX. století

Obsah

Hlava I. Vyžiginovo narození v psí boudě. Výchova žebrotou. Hlava II. První Vyžiginův paskvil. Garnizóna. Hlava III. Rvačka v krčmě. Vaše blahorodí, dejte mi na loka! Hlava IV. Přátelství s Jevrejem. Ukradený plášť. Útěk. Hlava V. Ubi bene, ibi patria. Hlava VI. Moskva hoří. Vyžigin rabuje Moskvu. Hlava VII. Vyžigin přeběhne. Hlava VIII. Vyžigin bez kouska chleba. Vyžigin donáší. Vyžigin handluje. Hlava IX. Vyžigin karbaní. Vyžigin a vysloužilí čtvrtní policajti. Hlava X. Vyžiginovo setkání s Vysuchinem. Hlava XI. Veselý spolek. Kuriózní kuplet a anonymní dopis významné osobě. Hlava XII. Tante. Vyžigin napálen. Hlava XIII. Vyžiginova svatba. Chudák synoveček. Hejsa, strýčku! Hlava XIV. Pán a paní Vyžiginovi kupují vesnici za vydělané peníze a vděčně to sdělují vzdělanému čtenářstvu. Hlava XV. Mrzutosti v rodině. Vyžigin hledá útěchu v obcování

¹⁷⁵ Tamtéž, str. 95

s Múzami a píše paskvily a udání. XVI. Vidocq aneb dolů maska! Hlava XVII. Vyžigin se kaje a stává se slušným člověkem. Hlava XVIII. a poslední Myš v sýru.¹⁷⁶

V tomto schématu můžeme vidět, jak se v jednotlivých hlavách mísí na jedné straně události z Bulgarinova života s jednotlivými kapitoly z *Ivana Vyžigina*. Tak například v hlavě první se paroduje počáteční kapitola románu, ve které malý Ivan vyrůstá sám na statku Gologordovského a jediným věrným přítelem je mu pes. V hlavě VI. Puškin naráží na Bulgarinovu minulost spjatou s kariérou v napoleonské armádě a dále pak i na jeho spolupráci s tajnou policií. Ve výrocích typu *ubi bene, ibi patria*, Vyžigin donáší, Vyžigin rabuje Moskvu,... nacházíme jednoznačné narážky a fakta z Bulgarinovy minulosti, pro která jej Puškin pranýřuje, a poukazuje na to, že jeho život tak trochu připomínal dráhu literárního pikara.

„Пушкин сделал свою пародию еще язвительнее тем, что в своем Выжигине он вывел личность ненавистного Булгарина, использовавши всем известные и не весьма приглядные факты его биографии для своего романа. В похождениях «Настоящего Выжигина», прохвоста и пошляка, каким выглядит он в лапидарных формулах отдельных глав пушкинского романа, читатели без труда узнавали похождения инициатора и виновника всех Выжигиных – самого Булгарина. Таким образом, пародийный роман превращался в наполненный ядом смеха и негодования памфлет.“¹⁷⁷

I přes všechny útoky ze strany Puškina na Bulgarina jako na autora literárního braku, který se zajímá pouze o zisk a orientuje se na širší čtenářské vrstvy, je třeba poznamenat, že i Puškin ucítil změnu, která se v tehdejší literatuře udála. Do popředí se dostává nový hrdina, hrdina pocházející ze střední vrstvy, společensky nevýznamný člověk. Tuto změnu nevyčítil jen Bulgarin, ale také další autoři, mezi nimi i Puškin, který vydává *Povídky nebožtíka Ivana Petroviče Bělkina*

¹⁷⁶ Tamtéž, str. 102 - 103

¹⁷⁷ Pereverzev, V. F.: *U istokov ruskogo realističeskogo romana*. Moskva 1965, str. 67

(*Povesti pokojného Ivana Petroviča Belkina* (1831), jež se ale na rozdíl od *Ivana Vyžigina* řadí ke klenotům nejen ruské, ale i světové literatury.

pět rozsahem nevelkých povídek se žánrově nachází na pomezí povídkového souboru a novelistického románu hojně pěstovaného v období romantismu. Puškinův přínos spočíval mimo jiné i v tom, že zpracoval syžety, jež byly do té doby považovány za neliterární. Z tohoto hlediska je významný *Staniční dozorce*, blížící se svoji poetikou realistické povídky.

Ve sporu, který poukázal mimo jiné i na polemický ráz románových textů, nezůstal ani Bulgarin pozadu. Na stránkách *Severní včely* se v očích čtenářů snažil znevážit A. A. Orlova a nazval ho „недоучившимся семинаристом, который подобно дьячку Кутейкину из комедии „Недоросль“ Д. И. Фонвизина „убоясь бездны премудрости, вспять обратился.“¹⁷⁸ Někteří čtenáři poté opravdu začali vnímat Orlovovo jméno a dílo silně záporně. Mimo jiné na to naráží i N. V. Gogol v jedné ze svých petrohradských povídek, v *Něvské třídě*, kde jednu postavu, poručíka Pirogova, popisuje těch, kteří v ruské společnosti „хвалят Булгарина, Пушкина и Греча и говорят с презрением и остроумными колкостями об А. А. Орлове.“¹⁷⁹ Na druhé straně stála ale další skupina - Bulgarinovi literární protivníci, kteří vlivem Puškinových pamfletů začali využívat Orlovovo jméno ve svých statích namířených proti Bulgarinovi a Grečovi.

Na pozadí tohoto sporu se pomalu začala rodit legenda o Bulgarinovi jako o Puškinovu zavilém nepříteli, jako o autorovi udavači, který se nezastaví v podstatě před ničím. V roce 1971 vyšla esej Daniila Granina *Svjaščonyj dar*, ve které se autor na pozadí Puškinovy tragédie *Mozart a Salieri* zamýšlí nad vztahem Puškin - Bulgarin, který charakterizuje na jedné straně jako věčný souboj génia a průměrnosti, na straně druhé jako dvě síly, které nemůžou existovat jedna bez druhé. A Granin se

¹⁷⁸ Nikolajev, N. A. a kol.: *Russkije pisateli. XIX. vek. Bibliograf. slovar* 2. Moskva 1996, str. 104 (úvazky v orig., L. M.)

¹⁷⁹ Gogol, N. V.: *Petěrburgskije pověsti*. Moskva 1979, str. 12

ptá, kdo byl pro Puškina oním Salierim ? „(...) то, что происходило в 1830 году – история борьбы Пушкина с Булгариным, – как-то соприкоснулось с тем, что происходит в трагедии. Это те круги чувств, сравнений, мыслей, которые расходятся при чтении трагедии.“¹⁸⁰

Dochází ale k názoru, že Bulgarin nebyl tím, čím byl pro Mozarta Salieri. Salieri umění zbožňoval, byl schopný pro umění i zabít. V Puškinově životě byl pouze Bulgarin a jemu podobní, kteří se zmohli jen na psaní udání. „У Пушкина не было Сальери – у него был всего лишь Булгарин и булгарины. Художническая борьба была опакоснена подлостями, доносами, ввергнута в мясорубку без соблюдения правил чести.“¹⁸¹ A tak i přes některé snahy v 90. letech XX. století Bulgarina rehabilitovat je Bulgarin vnímán dodnes jako jakýsi stín znepříjemňující život ruskému géniovi.

5. Gogolovy *Mrtvé duše* a *Revizor* jako pikareskní texty

Už jsme se několikrát letmo dotkli Gogolova díla v souvislosti s pikareskním románem v Rusku. Gogol by se skutečně dal považovat za vyvrcholení pikareskní tradice, ovšem bylo by mylné vykládat některé jeho texty jako „čistě“ pikareskní. Nyní se tedy na ně podíváme podrobněji.

Jeho nejznámější dílo, román *Mrtvé duše* (*Měrtvyje duši ili Pochožděnija Čičikova*, 1842), je nedochovaným torzem. Gogol ho označil žánrovým termínem poemu. Takové pojmenování bylo pro románový žánr zcela neobvyklé.¹⁸² Tím chtěl autor pravděpodobně naznačit svůj záměr estetického rázu díla.

¹⁸⁰ Granin, D.: *Trinadcat' stupenek*. Leningrad 1984, str 50

¹⁸¹ Tamtéž, str. 98

¹⁸² Poema je rozsáhlá lyrickoepická veršovaná skladba. Obvykle se skládala z několika zpěvů a byla psána především v období romantismu.

především měl podle vlastního vyznání na mysli subjektivní, lyrický ráz díla. Lyrická složka je výrazně zastoupena už v jeho prvním svazku, zvláště v emocionálně vypjatém závěru. Výrazně subjektivní je ale celý obraz Ruska, jeho provincionálního jádra. Tento obraz také vyvolal námitky, sám Gogol se obával, že Rusko z neznalosti pomluvil.

Všechny složky jeho obrazu měly vytvořit souhrnnou, univerzální představu o současnosti Ruska jako výsledku minulého vývoje a zárodku jeho skvělé budoucnosti. Gogol *Mrtvé duše* označil jako „malý druh epopeje“ rovný Donu Quijotovi – střízlivější, ale přesto zdůrazňující transcendenci od pragmatické roviny k duchovním vrstvám stavu člověka a lidstva a jeho obecného povědomí o světě včetně jeho četných bludů.

Gogol chtěl pak také napsat dílo, které mělo odpovídat svou stavbou Dantově *Božské komedii*. Svět zobrazovaný v *Mrtvých duších* měl být nejprve takový, jaký skutečně je (analogie s Dantovým *Peklem*), v druhé části takový, jaký by měl být (Dantův *Očistec*), a konečně ve třetí části svět proměněný (Dantův *Ráj*). Tato kompozice¹⁸³ je ale charakteristická i pro osvícensko-utopistické a výchovné romány, na které Gogol také navázal. Jejich schéma vypadalo takto: v první, satiricko-mravoličné části¹⁸⁴ byl popisován život hlavního hrdiny ve světě plném chmur, klamu a zoufalství. V druhé, utopické části hrdina odchází na utopické místo, aby se ve třetí, mravoličné části vrátil do světa.¹⁸⁵ Poté, co Gogol spálil část svého románu, z jeho velkolepého záměru zbyl pouze fragment. Ke čtenářům se dostal jen první díl a zbytky druhého.

První díl měl tedy zobrazovat peklo tohoto světa, přitom peklo ve velmi moderním výkladu jako pozemského světa bez Boha, jeho zásad a učení, bez národního náboženství, které by podle autorova názoru mělo v životě národa sehrát stejnou úlohu jako

¹⁸³ Můžeme se s ní setkat například v románu I. Krasického *Příhody Mikolaje Doświadczyńskiego* (1776), ve Voltaireově *Candidovi* (1759) nebo v Goethově *Vilému Meisterovi* (1795 – 6, 1829)

¹⁸⁴ Jednotlivé části románu se mohla rozrůst až na jeden románový díl.

¹⁸⁵ Srov.: Hodrová, D.: *Hledání románu. (Kapitoly z historie a typologie žánru)*. Praha 1989, str. 45 - 46

duchovní obraz Homérova eposu v životě starých Řeků. *Mrtvé duše* jsou paradoxně tradičně vykládány jako realistický román, jenž je „nejlepším obrazem Ruska v době nevolnictví, v němž se Gogol směje skrze slzy.“¹⁸⁶ Takové pojetí ale pohlíží na počáteční část zamýšleného celku jako na uzavřené dílo, což je chybné.

Vladimír Nabokov takovou interpretaci striktně odmítá a poukazuje na fakt, že *Mrtvé duše* jsou dílem s fantastickým rázem. Hlavního hrdinu Čičikova označuje za postavu iracionální, která se pohybuje ve stejně iracionálním světě. Hledat v Gogolově románu ruskou realitu XIX. století je podle jeho názoru zcela mylné. „Я повторяю в угоде тех, кто любит, чтобы книги описывали «реальных людей» и «реальные преступления», да еще и содержали положительную идею, что «Мертвые души» ничего им не дадут.“¹⁸⁷

Syžet poemy, založený na putování hlavního hrdiny po Rusku za účelem obchodu, přenechal Gogolovi Puškin. Hlavním hrdinou je Čičikov, který si obdobně jako další Gogolův hrdina Chlestakov pokouší založit živnost na mystifikaci. Na rozdíl od předešlých literárních pikarů není sluhou, to mu ale nikterak nebrání v možnosti zblízka pozorovat hemžení světa. Čičikov jej pozoruje z pozice podfukáře, který musí zhodnotit každou situaci tak, aby byla výnosná. A právě v tomto momentu vidíme zřetelnou paralelu s předešlými pikary.

K pikareskním hrdinům je blízký i tím, že je hrdinou bez minulosti. O jeho typicky pikareskním původu v předchozím životaběhu se dozvídáme teprve na konci prvního dílu, který tak Gogol uzavřel jako pikareskní román: Čičikov slibuje polepšení a vyhýbá se tak pobytu ve vězení.

Jiným signálem toho, že se *Mrtvé duše* blíží žánru pikareskního románu, je podtitul díla „pochožděníja Čičikova“¹⁸⁸. Během svých

¹⁸⁶ Hrabák, J.: *Čtení o románu*. Praha 1981, str. 194

¹⁸⁷ Nabokov, V.: *Lekcijskaja knižka po russkoj literature*. Moskva 1998, str. 79 (úvodovky v orig., L.M.)

¹⁸⁸ Podtitul byl přidán k dílu až zpětně cenzurou, jelikož neprotiřečil žánrově osnově románu Gogol, ač nerad, ho přijal. Název byl nevyhovující především proto, že odporoval církevnímu vidění světa.

cest, při nichž Čičikov skupuje více či méně úspěšně mrtvé duše nevolníků, se setkává s různými lidmi a dostává se do rozličných prostředí. Gogolova poema „воскрешала древние традиции плутовского романа, но на новой, современной и притом чисто русской основе. Как в любом плутовском романе, повествование слагалось из цепи похождений главного персонажа, пикаро, плута, диктовалось его эгоистическими и своекорыстными устремлениями. (...) Но при этом механизм обогащения, сущность аферы вытекали из конкретных условий русской крепостной действительности, подстраивались к ее порядкам, общественным и государственным установлениям.“¹⁸⁹

Čičikovova putování, která poemu do jisté míry spojují i s tradicí cestopisných románů, by se ale spíše dala nazvat blouděním; Čičikov se vždy někam vydá, ale většinou dojede někam jinam. Tím se *Mrtvé duše* dají přirovnat k *Labyrintu světa a ráji srdce* (1623) od J. Á. Komenského. Ačkoli Gogol toto dílo neznal, spojuje ho s Komenským zájem o stejnou kompozici. „Komenský interpretuje lidský život jako poutníkovu bloudění klamy města, řídě svého hrdinu, postupně odhalujícího marnost a lživost pozemských skutečností, k jedinému centru *securitatis*, v Bohu.“¹⁹⁰

Čičikov by se tak dal přirovnat ke Komenského Všudybylovi a Gogol ke skutečnému poutníkovi, jenž prochází Ruskem. „Pokleslý Všudybyl či také Všudybud Čičikov, zaslepený a zmámený svým kšeftařským posláním zakladatele nové ekonomické éry Ruska, slouží přitom za záminku vystoupení pravého Poutníka, který jako vypravěč využívá zkušeností získaných protagonistou díla k závažnějším závěrům, přesahujících Čičikovův horizont, a pro zvýšení nadhledu poslouží občas univerzální ironií při prohledání ruské reality.“¹⁹¹

¹⁸⁹ Mann, J.: *V poiskach živoj duši*. In: Gogol, N. V.: *Mertvyje duši*. Moskva 1980, str. 386

¹⁹⁰ Černý, V.: *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. Baroko a klasicismus*. Praha 2005, str. 190 (kurzíva v orig., L. M.)

¹⁹¹ Zdražil, L.: *Gogol barokní*. In: *Sborník k 80. narozeninám Světlý Mathauserové*. Praha 2004, str. 46

I oxymóron obsažený v názvu díla – duše v křesťanském kontextu nemůže být nikdy smrtelná – poukazuje na souvislost Gogola s barokní rétorikou. Celý román je pak protknut antitezí živý – mrtvý, popř. zmrtvělý oproti vzkříšený. Jestliže by se první díl *Mrtvých duší* dal charakterizovat jako obraz zmrtvělého světa, tématem dalšího dílu se mělo stát jeho vzkříšení. Čičikov v něm sice dále pokračuje ve svém obchodu, ale už vychytralejším způsobem. I postavy statkářů se mění – hlavní hrdina se setkává s ideálními pány. Pod jejich vlivem má dojít ke „vzkříšení“ Čičikovovy duše. Tímto prozřením a napravením hlavního hrdiny by se dala vést paralela k schématu výchovných románů, např. k Goethově *Vilému Meisterovi*.

Podle názoru M. Vajskopfa v *Mrtvých duších* můžeme najít analogie k povídkám o utrpení duše z XVIII. století a především vliv Platónovy filosofie. „Эта литературная продукция, безотказно вбиравшая в себя философско-политические элементы (...), всегда открыто ориентовалась на утопию Платона.“¹⁹² V těchto prózách se hrdina při svých cestách po různých zemích (světech) seznamoval s rozličnými kulturami i obyvateli, jejichž vzhled byl často zoomorfní. Pro díla tohoto typu byla charakteristická alegoričnost.

Příznačné je, že při hrdinově putování docházelo k postupné očištění duše. „Тот же очистительный путь поневоле проделывает у Гоголя Чичиков, последовательно перемещаясь от «Заманиловки», оскотинившихся Собакевичей и прочих погибших душ к поместью мудрого и царственного резонера Костанжогло, а затем – к благочестивому Муравову. Но хотя отдаленный идеологический источник 2-го тома – все та же платонская утопия, никаких фактических следов ее влияния в поэме незаметно. Старый роман о путешествии автор «Мертвых душ» переиначил в плане романтического динамизма, углубив метафизическую символику пути.“¹⁹³

¹⁹² Vajskopf, M.: *Ptice, trojka i kolesnica duši*. Moskva 2003, str. 207

¹⁹³ Tamtéž, str. 208

pokud budeme chtít hledat Platónův vliv na toto dílo, musíme se podle Vajskopfa zaměřit především na dialog *Faidros*, ve kterém je duše člověka líčena jako koňské spřežení s vozatajem. Jeho stopy můžeme najít v závěrečné části 1. dílu *Mrtvých duší*, ve kterém je Rus zobrazena jako trojspřeží uhánějící vpřed.¹⁹⁴

Podle M. Bachtina by se Čičikovovy cesty daly přirovnat k putování krajinou smrti, peklem, ve kterém je Rusko zobrazeno karnevalovým způsobem. Svět *Mrtvých duší* je světem karnevalového podsvětí. „Shledáme se v něm s chamradí a veteší pocházející z karnevalového „pekla“, ale i s celou řadou obrazů, vzniklých realizací potupných příměřů. Pozornému pohledu by neuniklo ani mnoho tradičních prvků karnevalového podsvětí, pozemské a tělesné přízemnosti.“¹⁹⁵

V *Mrtvých duších* se setkáváme i s groteskní koncepcí těla. Hypertrofované postavy jsou zobrazeny pomocí nadsázky, která jim dodává obrovitých rozměrů. Pokud bychom *Mrtvé duše* označili za „nejlepší obraz Ruska“, přehlédli bychom mimo jiné i způsob, jakým jsou zde zobrazeny postavy, tedy jako obludy, které vždy reprezentují nějakou určitou vlastnost, ať už zápornou či kladnou¹⁹⁶, která se vždy odrazí i na jejich vzhledu barokní alegorie.

„Za úběžník kresby postav tak nesloužila příznačnost psychologická ani sociologická, ale alegoricky syntetizující – před očima Čičikovovými očima nedefilují obvyklé lidské tváře, ale obrazy dravého medvěda, chtivého vlka, lstivé lišky, tchoře šířícího kolem sebe odporný puch, a kvočny, která po tom, co se jí místo kuřat z vajec vylíhla kachňata, zmateně pobíhá po břehu rybníka, ale neodvažuje se za nimi na jeho nejistou hladinu. Alegorické hypostaze hypertrofovaných lidských vad infernálního světa, jemuž vtiskují svou osobitou tvář a jehož jsou zároveň kondenzovanou emanací.“¹⁹⁷

¹⁹⁴ Srov. Tamtéž, str. 208 - 218

¹⁹⁵ Bachtin, M.: *Román jako dialog*. Praha 1980, str. 382 (úvodovky v orig., L. M.)

¹⁹⁶ Kladné postavy měly vystupovat v dalších dílech *Mrtvých duší*.

¹⁹⁷ Zadražil, L.: *Gogol barokní*. In: *Sborník k 80. narozeninám Světlý Mathauserové*. Praha 2004, str. 44

o postavách v *Mrtvých duších* Gogol říká: „(...) отчего герои моих последних произведений, и в особенности «Мертвых душ», будучи далеки от того, чтобы быть портретами действительных людей, будучи сами по себе свойства совсем непривлекательного, неизвестно почему, близки душе, точно как бы в сочинении их участвовало какое-нибудь обстоятельство душевное? (...) герои мои потому близки душе, что они из души.“¹⁹⁸

Takto například Gogol popisuje statkáře Plesnivce: „U jednoho stavení Čičikov brzy zpozoroval jakousi postavu, která se pustila s chlapem do hádky. Dlouho nemohl rozpoznat, zdali je to žena nebo muž. Oblečení měla zcela neurčité, velmi podobné ženským šatům, na hlavě plátěný čepec, jaký nosí vesnické ženy, jenom hlas mu připadal trochu chraplavý. (...) Čičikov vešel do široké tmavé síně. (...) Otevřel dveře a ustrnul nad nepořádkem, který tu našel. Vypadala to, jako by se v domě prováděl veliký úklid a sem nanесли na nějaký čas všechn nábytek. Na jednom stole stála dokonce polámaná židle a vedle ní hodiny se zastaveným kyvadlem, které už pavouk opředl pavučinou. (...) „Tak co pán? Je ve svém pokoji?“ – „Tady je hospodář,“ prohlásil klíčník. – „Kde?“ znovu se zeptal Čičikov. „Copak jste slepý, člověče?“ řekl klíčník. „Tuhle! Hospodář jsem přeci já!“ Náš hrdina bezděčně ucouvl a pátravě se na něho zahleděl.“¹⁹⁹

Symboliku postav doplňují i jejich jména poukazující na mravní deformaci nositelů (Líbeznický (rus. Manilov), Nozdrev a Plesnivec (rus. Pljuškin²⁰⁰, apod.). Statkáři jsou v tomto románu zpodobeni jako mrtvé duše a název v něm získává dvojitý význam. Mrtvé duše nevolníků, tj. artikl, s kterým se obchoduje, ale i mrtvé duše statkářů, kteří žijí umrtvujícím způsobem života. „Физическое существование таких, как Ноздрев или Собакевич (в отличие от крестьянских персонажей – мертвых душ), очевидно, но очевидна и его ущебность перед лицом высших

¹⁹⁸ Gogol, N. V.: *Četyre pis'ma k raznym licam po povodu „Mertvych duš“*. In: Gogol, N. V.: *Sočinenija. Tom VII*. Sankt-Peterburg 1901, str. 85

¹⁹⁹ Gogol, N. V.: *Mrtvé duše*. Praha 2000, str. 86 - 88

²⁰⁰ Ruské slovo pljuška se do češtiny překládá jako tuková houska.

запросов бытия. Телесное здоровье, бурная «растительная сила» (слова автора о Ноздреве), постоянная готовность к еде и ко сну, к отправлению телесных функций, агрессия физической массы – все это задавило в человеке «внутреннего человека», или, как говорил Гоголь по другому поводу, привело к «расчеловечиванью».²⁰¹

Také způsobem zobrazení se Čičikov vzdaluje tradičním pikarům. Román je psán ve třetí osobě a Čičikov je vyobrazen jako dosti tajemná postava. O jeho minulosti a důvodu, který ho vedl ke skupování mrtvých duší, čtenář dlouho neví nic. Na rozdíl od předešlých pikarů ani nemá sebemenší potřebu vykládat svůj životní příběh, ba naopak snaží se toho na sebe prozradit co nejméně a to i ve chvíli, kdy se ho na to někdo přímo ptá:

„Hodíme si, kamaráde,“ povídal Nozdrev, zmáčkl z boku karty prsty a poněkud je prohnul, až zapraskaly a uletěl papírek. „No, pro ukrácení chvíle vsázím tři sta rublů!“ Avšak Čičikov se zatvářil, že neslyšel, a jakoby namátkou řekl: „Abych nezapomněl, mám k tobě prosbu.“ – „Jakou?“ (...) – „Tak poslouchej: máš asi dost mrtvých nevolníků, co ještě nebyli vyškrtnutí z revizního seznamu?“ – „To mám, a co z toho?“ – „Převed’ je na mě, na moje jméno.“ (...) – „No, jak myslíš, ale já to neudělám, dokud mi nepovíš, nač to chceš.“ Co bych mu měl říct? Přemítal Čičikov a po minutové úvaze prohlásil, že mrtvé duše potřebuje proto, aby získal váhu ve společnosti, že nevlastní žádné velké statky, tak aby měl prozatím aspoň nějaké duše. – „Lžeš, lžeš!“ zvolal Nozdrev, ani mu nedal domluvit. „Lžeš, kamaráde!“ Čičikov sám uznával, že si to nevymyslel zrovna moc chytře a záminka je dosti chabá. (...) ²⁰²

Čičikovova záhadnost vede k tomu, že se z něho stane postava ve společnosti opředaná pozoruhodnými příběhy, které mu zpočátku nahrávají do karet (Čičikov je považován za důvěryhodnou osobu, které je gubernátor ochoten dát svoji jedinou dceru za

²⁰¹ Mann, J.: *V poiskach živoj duši*. In: Gogol, N. V.: *Mertvyje duši*. Moskva 1980, str. 382 (úvozovky v orig., L. M.)

²⁰² Gogol, N. V.: *Mrtvé duše*. Praha 2000, str. 60 - 61

manželku), ale poté, co se provalí jeho podivné obchodování, jsou mu přisuzovány přímo ďábelské schopnosti. Celá společnost se pak podílí na vzniku čičikovovského mýtu a dokonce se dají podle J. Manna vyčlenit dvě mýtotvorné linie: mužská, která obracela pozornost především na obchod s mrtvými dušemi, a ženská, jež se zaobírala údajným plánem Čičikova na únos gubernátorovy dcery.²⁰³

Čičikovovský mýtus vyvrcholí v *Příběhu o kapitánu Pětníkovi* (*Pověst' o kapitane Kopějkině*), který byl přičleněn jako samostatná novela k prvnímu dílu *Mrtvých duší*. Příběh vypráví pošt mistr Ivan Andrejevič společnosti, jež se sešla u policejního inspektora. Čičikov je v něm ztotožňován s legendárním kapitánem Pětníkem, jenž hrdinsky bojoval v napoleonských válkách, kde přišel o nohu a ruku:

„Ale dovol, Ivane Andrejeviči“, přerušil ho najednou policejní komisař, „vždyť kapitán Pětník, jak jsi sám povídal, má jen jednu ruku a jednu nohu, kdežto Čičikov...“ Nato pošt mistr vykřikl, prudce se praštil do čela a veřejně přede všemi si vynadal do oslů. (...) Avšak za chvíli nato se z toho pokoušel chytře vyvlíknout tvrzením, že v Anglii je velice dokonalá mechanika, že známe z novin, jak jeden vynalezl takové dřevěné nohy, že při pouhém dotyku skrytého péra odnesly člověka nohy pánbůh ví kam, takže už ho nikdo víckrát nespatriil.“²⁰⁴

Ačkoli se posluchači nejprve sami na poštmistra zlobí, nakonec jdou ve svých úvahách ještě dál, mimo jiné docházejí k názoru, že Čičikov by mohl být uprchlý Napoleon nebo dokonce Antikrist. Poloha Čičikova jako Antikrista není ale vůbec přehnaná, jak by se mohlo na první pohled zdát. Čičikov se snaží získat co nejvíc duší, dokonce o ně v případě nutnosti hraje dámu s Nozdrevem, což jsou motivy známé už z pohádek a vyskytovaly se i v dřívější literatuře (vzpomeňme jen na Narežného hrdinu Čistakova z románu *Nový Gil Blas*, který neustále balancoval

²⁰³ Srov. Mann, J.: *V pojiskach živoj duši*. In: Gogol, N. V.: *Mertvyje duši*. Moskva 1980, str. 383 - 385

²⁰⁴ Gogol, N. V.: *Mrtvé duše*. Praha 2000, str. 151

mezi polohou rozumbrady a čerta). Čičikova jako vyslance ďábla, který skupuje mrtvé duše, vnímá i V. Nabokov.²⁰⁵

Lidská hloupost a клеветы podle J. Manna rozšiřují sémantiku „zmrtvování“ v tomto románu. „Заметки свидетельствуют и о том, что в «демоне путаницы и глупости» Гоголь видел не только российское, но общечеловеческое явление. На это есть «сигналы» в самом тексте, например, рассуждение повествователя о кривых дорогах, которые избирало человечество, о пропавших исторических эпохах, «целых столетиях», «которые, казалось бы, вычеркнул и уничтожил как не нужные». Вот к каким широким обобщениям приводил как будто бы частный и мелкий повод – заблуждения городских чиновников относительно покупки Чичиковым мертвых душ.“²⁰⁶

M. Bachtin v popisech klepů a pletich kolem Čičikovovy osobnosti vidí vliv pouliční lidové mluvy a jarmareční lidové komiky. „V jarmarečních produkcích Gogol nacházel také styl neustále dotírající řeči jarmarečního vyvolavače, charakterizovaný intonací ironické reklamy a vychvalování, řeči hýřící alogismy a záměrnými absurditami (prvky „coq-à-lâne“ – „třesky plesky“).“²⁰⁷ Odtud by se podle Bachtina dala vést i nepřímá paralela k Rabelaisovu dílu jako renesančně-baroknímu. Gogolův román ale také přímo souvisí i s lidovou komikou a groteskním realismem.

Naopak v moralistickém zaměření jeho díla můžeme najít klasicistní rysy. Gogol se snažil pomocí všech svých textů apelovat na své čtenáře, což mělo vést k jejich morálnímu povznesení. Toto najdeme i u pozdějších klasiků ruské literatury, například u L. N. Tolstého. Paralelu mezi *Mrtvými dušemi* a Tolstého *Vojnou a mírem* (1869) můžeme vidět i ve snaze obou autorů vytvořit nikoliv román, ale epos homérovského rázu.

²⁰⁵ Srov. Nabokov, V.: *Lekcijskij po russkoj literature*. Moskva 1998.

²⁰⁶ Mann, J.: *V pojiskach živoj duši*. In: Gogol, N. V.: *Mertvyje duši*. Moskva 1980, str. 385 (úvozovky v orig., L. M.)

²⁰⁷ Bachtin, M.: *Román jako dialog*. Praha 1980, str. 381 (úvozovky v orig., L. M.)

Jestliže se v prvním dílu *Mrtvých duší* ještě setkáváme s postavami, které jsou blízké obludám, v druhém nám už Gogol představuje typy, jež by se daly charakterizovat atributem fantastické. Vzkříšený Čičikov se zde měl setkávat s ideálním Ruskem, autor však narazí na problém, jak tuto ideálnost zobrazit. Na rozdíl od středověké literatury, která s hrdiny tohoto typu neměla žádný problém, Gogol tento úkol nezvládl a druhý díl *Mrtvých duší* raději spálil.

Gogol v něm ale zároveň připravoval cestu k pozdější ruské epopeji. I Tolstoj narazil na problém, jak oslavit svoji současnost. Nakonec ji propojil s hrdinskou dobou napoleonských válek a vytvořil tak v podstatě epopej, v níž byl oslaven především život ruské aristokracie a utopicky i život rolnické obcí. Tolstému se na rozdíl od Gogola podařilo vytvořit ideální postavy, které jsou i přes svoji ideálnost životné a v případě velkých zobecnění až utopického rázu alespoň sugestivní (postava Platona Karatajeva). To u autora *Mrtvých duší* ještě nenajdeme. Za všechny si uvedme například Andreje Bolkonského, který v bitvě u Slavkova zraněn hledí do modrého nebe, přičemž dochází k jeho změně v duchovního člověka.

Bitva u Slavkova se ovšem ve skutečnosti konala 2. prosince za neobyčejně sychravého a deštivého počasí - v rozporu s realitou tak musela převážít symbolická stránka situace v souvislosti s mladým hrdinou, který měl původně zahynout hned na počátku díla a byl pak zachován pro další průběh syžetu. Odtud se tedy vzalo vysoké slavkovské nebe, v některých interpretacích dokonce letní.

Tolstoj ovšem věnuje počasí, na jehož pozadí se odehrává jeden z největších masakrů evropské historie, velmi málo místa. Postavy vyslovují své hodnotící teze nad světem okolním i domácím, aniž by cítili nepohodu a nečas původních poměrů. Přitom si však Tolstoj připravuje scénérii duchovního povznesení knížete Andreje Bolkonského z roviny pouhého řadového velitele spojeneckých vojsk do obecně lidské roviny

utrpení, záchrany života a jeho paradoxní oslavy na pozadí řemeslné nelidskosti - z údolí temnoty, mlhy, pošmournosti vystupuje nad jeho smrtelným ložem na bitevním poli velké, obrovské bledé slunce, průhled mezi jeho mračny pak otevírá jinou perspektivu lidského bytí než vojenská sláva příliš připoutaná k pozemským snahám, takže ji nemůže přehlušit ani Napoleonova chvála a oslava.

Obdobné motivy můžeme nalézt i v závěru prvního dílu *Mrtvých duší*. Hrdina se zde povznese ve své bryčce k nebi, přičemž zároveň dochází k jeho morální obrodě, čímž si Gogol připravoval cestu k dalšímu pokračování, v němž se měl Čičikov objevit již zcela proměněný. Tento záměr se však autoru nepodařilo uspokojivě zvládnout. V situaci, kdy neznáme v úplnosti další pokračování *Mrtvých duší*, se dokonce vedou diskuse o tom, zda v bryčce sedí Čičikov, tedy hrdina něčeho podobného nehodný, nebo zda v ní je autor.

Na rozdíl od Tolstého v *Bratrech Karamazovových* (1880) F. M. Dostojevskij vytváří negativní epopej, ukazující především ruské peklo. Nedokončené dílo ukazuje osudy rodiny, ve které nenajdeme jedinou postavu, která by byla zcela pozitivní. Ani nejmladší Karamazovův syn kající Aljoša, jehož románová cesta měla být neobyčejně klikatá, měla se vlastně v pragmatické rovině blížit osudům pikara (ne zloděje, ale zločinného nihilisty), jenž bloudí mezi společenskými silami, a vést zpět ke zbožnému starci Zosimovi, od něhož na počátku příběhu odešel, se nedá chápat jako záruka dobra. Jedinou čistotu v rámci náboženství a světa Dostojevskij vidí v dětské duši.

Pikareskní prvky můžeme najít i v jeho divadelní hře *Revizor*, která byla poprvé uvedena na scéně petrohradského Alexandřina divadla v roce 1836. Syžet této hry se zrodil z anekdoty o falešném revizorovi, tedy ze skutečnosti, která byla v mikulášovské éře monarchistického centralismu jevem poměrně častým. Tento syžet poskytl stejně jako v případě *Mrtvých duší* Gogolovi Puškin. „Sám Puškin byl jednou na své cestě omylem

pokládán za revizora z hlavního města. Vzpomínkami současníků na třicátá léta předešlého století se velmi často kmitne figurka mladého úředníčka v četnické či jiné uniformě, který přiletí v trojce tažené bujnými koňmi, s pasem, kde stojí psáno „za zvláštními účely“, do zapadlého okresního města, přestraší místní hodnostáře svými známostmi s gubernátory, dvorem, ano i carskou rodinou, vykřičí se, vynadá a odcinká i se svou trojkou, zanechávaje za sebou hrůzu a zděšení.“²⁰⁸

Děj o pěti jednáních se odehrává asi během jednoho dne v zapadlém provinčním městečku, které dostane zprávu o tom, že do něj má přijet revizor. Ve stejnou chvíli přijíždí i Chlestakov, kterého vystrašení obyvatelé začnou neprávem považovat za domnělého revizora. Chlestakov původně vůbec nechápe, co se kolem něho děje, ve vzniklé situaci se ale rychle zorientuje a snaží se z ní získat, co se dá. Přestěhuje se do domu policejního direktora, dvoří se jeho dceři i manželce, začne od obyvatel přijímat úplatky, dary i stížnosti. Děj vrcholí jeho rychlým odjezdem a zjištěním, že se nejednalo o revizora, ale podvodníka. V tu samou chvíli četník oznámí, že do města právě přijel skutečný revizor. Děj se tak navrací do výchozí situace. Pověstná „němá scéna“ byla ke hře přidána až v další redakci *Revizora* z roku 1842. Ze stejného roku pochází moto celé hry – lidové přísloví *Nevrč, brachu, na zrcadlo, když máš hubu křivou* (*На зеркало неча пенять, коли рожа крива*).

Přínos puškinské anekdoty tedy vězel podle názoru J. Manna především v tom, „что обратил внимание на творческую продуктивность сюжета и подсказал некоторые конкретные повороты последнего. Был дан толчок, творческий стимул, который мгновенно привел в действие художническую фантазию.“²⁰⁹

Tradiční motiv záměny osob je ale v komedii využit pouze jako jeden z prvků tvořících její kostru. Celá hra je daleko komplikovanější. Začneme u žánru *Revizora*. Gogol si nepřál, aby

²⁰⁸ Mathesius, B.: *Gogol dramatik*. In: Gogol, N. V.: *Výbor z díla II*. Praha 1949, str. 311 (úvzovky v orig., L. M.)

²⁰⁹ Mann, J.: *Gogol. Trudy i dni: 1809 – 1845*. Moskva 2004, str. 378

jeho hra byla interpretována jako fraška a ani aby herci hráli postavy jako karikatury: „Především nesmí být děj karikován. Ani nejbezvýznamnější role nesmí být přehnána nebo ztrivializována. Naopak herec musí pečovat všemožně o to, aby působil skromněji, prostěji a spolu ušlechtileji, než představovaná osoba vskutku je. Čím méně bude myslit herec na to, aby dráždil ke smíchu a působil komicky, tím víc přijde k platnosti komika jeho role. Komika se objeví zcela automaticky na vážnosti, s níž každá osoba v komedii vystupující jde za svými záležitostmi.“²¹⁰

Frašku Gogol chápal jako žánr znesvěcující umění, protože nepovznáší, smích je v ní chápan jen jako smích pro smích a tedy nemá očistující charakter. Z hlediska žánru můžeme chápat tuto komedii různým způsobem, tedy lépe řečeno v *Revizorovi* se jich prolíná několik. Zprv je to linie satirická a groteskní, ve které autor využívá hyperbolu. Skrze satiru chtěl autor působit na své diváky. Na barokní vážnou komedii²¹¹, v níž jsou předváděny postavy alegoricky jako obecné lidské typy, které se během děje polepšují a zříkají se svých špatných vlastností, Gogol navázal v tom, že jednotlivé postavy pojal jako různé vášně lidské duše, tedy alegoricky (Bobčinský a Dobčinský jako vášeň roznášet klepy, pošt mistr jako vášnivý sběratel zajímavých historek, policejní direktor jako člověk, jenž se chce zmocňovat všeho, apod.).

Ve hře je také kladen důraz na závěrečnou katarzi, která má pozitivně působit na diváka. Z tohoto hlediska nalezneme v *Revizorovi* vrstvu mravoličnou. Očistnou katarzí, která je do jisté míry podobná poslednímu soudu, kromě diváků projde i hlavní záporný hrdina policejní inspektor: „Jakmile zpozoruje, že má revizora v hrsti, že je neškodný, a když se dokonce chce přiženit do rodiny, oddá se bezuzdné radosti už při pomýšlení, jak jeho život bude od nynějška jedinou slavností a hostinou,

²¹⁰ Gogol, N. V.: *Návod pro ty, kdo chtějí sehrát Revizora*. In: Gogol, N. V.: *Výbor díla II*. Praha 1949, str. 390 (kurzíva v orig., L. M.)

²¹¹ Jako klasického autora tohoto žánru si můžeme uvést Moliéra.

jak bude moci rozdávat úřady, požadovat na poštovských stanicích koně, jak policejní ředitelé budou musit u něho antišambrovat, jak bude moci teď být velkým pánem a udávat tón. Proto taky náhlá zpráva o příjezdu *pravého* revizora je pro něho víc než pro jiné bleskem s jasného nebe a *jeho situace se stává opravdu tragickou.*"²¹² Interpretace závěru jako tragédie není zcela jednoznačné, ale přiklání se k němu i sám autor.

Tragédie policejního direktora vrcholí jeho proměnou, kdy se otáčí do publika na smějící se diváky: „Koukněte se, koukněte se, koukni se celý světe, jak policejní direktor dělal lidem blázna! Vynadejte mu do babců, vynadejte do babců hovádi starému! (*hrozí si sám pěstí*) Ech ty nose bramborový! Takového cápka, takovou onuci pokládat za pána! A teď si to drandí po silnici a cinká zvonečky! Po celém božím světě roznese tuhle historii. (...) Čemu se smějete co? Čemu se smějete? Sami sobě se smějete..."²¹³ Gogol tak vtahuje diváky do děje, což před ním můžeme najít i ve středověkém divadle. Postava direktora v tu chvíli vyjadřuje tragický smysl této hry.

Podívejme se nyní blíže na to, jak je v celé hře ztvárněno provinční městečko a jeho obyvatelé. Do příjezdu Chlestakova si žije vlastním životem, podplácení a menší úplatky jsou na denním pořádku, takže se není co divit, že poté, co se pošt mistr z jednoho dopisu dozví, že má přijet revizor, všechny zachvátí strach. A v této atmosféře už je krůček k tomu, aby první projíždějící byl neprávem považován za někoho, kým není. Celé město by se dalo svým uspořádáním přirovnat ke státu. Najdeme v něm všechny instituce, jako například školu, poštu, doktora nebo policii. Město je uspořádáno i hierarchicky: na pomyslném vrcholu stojí policejní direktor Anton Antonovič Skvoznik-Dmuchanovský. Jeho žena a dcera zase udávají tón v ženské části společnosti. „Гоголь во многом отступил от реальной структуры тогдашнего уездного города: передал ряд

²¹² Gogol, N. V.: *Návod pro ty, kdo chtějí sehrát revizora*. In: Gogol, N. V.: *Výbor z díla II*. Praha 1949, str. 394 (kurzíva v orig., L. M.)

²¹³ Gogol, N. V.: *Revizor*. In: Gogol, N. V.: *Výbor z díla II*. Praha 1949, str. 387

сходных функций одному лицу, ввел новые «должности», что даже давало повод упрекать писателя в анахронизмах и «незнании» русской жизни. Но Гоголь воспользовался этим правом художника ради широты и универсальности задачи.»²¹⁴

Schéma gogolovského městečka se může podobat jakémukoli jinému městu, kdekoli na světě. To dosvědčuje i fakt, že kdykoli se inscenoval *Revizor* za hranicemi Ruska, bylo město představováno jako vyobrazení života té konkrétní země. „Словом, мы опять сталкиваемся с необычайной широтой гоголевского обобщения и снова убеждаемся, что перед нами не простой город, а «сборный».“²¹⁵

To, co všechny postavy spojuje, je lež, klam a strach. Také zápleтка se v *Revizorovi* zrodí z toho, že si Chlestakov a policejní ředitel nerozumí. Chlestakov se domnívá, že za ním inspektor přišel kvůli nezaplacenému účtu v hostinci a chce ho zavřít do vězení, Anton Antonovič za ním ale přišel, neboť si myslel, že cestující je revizor.

„Policejní ředitel: Má povinnost jakožto policejního direktora zdejšího města je starat se, aby cestující a zvláště lidé urození netrpěli žádná příkoří a újmy...

Chlestakov (z počátku se zajímá, ke konci řeči mluví hlasitě): Co dělat? Já vinen nejsem... Já opravdu zaplatím... Peníze mi pošlou z vesnice. (*Bobčinský vykukuje ze dveří*). On je vinen: hovězí je tvrdé jako podešev; polívka – čert ví, co do ní dává, já ji musel vylít oknem. (...)

Policejní ředitel: (...) Ale když není všechno v pořádku, tož... Dovolte, abych vám nabídl: přestěhujte se se mnou do jiného kvartýru!

Chlestakov: Ne, nechci! Já vím, co je ten váš jiný kvartýr: to myslíte do basy. Ale jaké vy máte právo, co? Jak se

²¹⁴ Mann, J.: *Sila „Revizora“*. In: Gogol, N. V.: *Revizor*. Moskva 1966, str. 8 (úvozovky v orig., L. M.)

²¹⁵ Tamtéž, str. 10 (úvozovky v orig., L. M.)

opovažujete? Já tuhle... Já sloužím v Petěrburku. (*Nabývá ducha*)
Já tuhle... Já, abych vám řekl... Já..."²¹⁶

Taková situace jako by připomínala komunikaci v absurdním dramatu, kde lidé sice jeden s druhým mluví, ale vůbec si nerozumějí. Slova samotná tu nic neznamenaají, vše je řízeno a ovládáno strachem a představami, které si jednotliví aktéři projektují do významu slov toho druhého. Strach je ovládá natolik, že jednají jako loutky zbavené zdravého rozumu. Tento způsob komunikace se neobjevuje pouze v počáteční scéně, ale je přítomen de facto v celé hře. I v závěrečné replice, kdy se policejní ředitel obrací na diváky, se setkáváme s tímto motivem neporozumění: lidé, místo aby si uvědomovali tragédii jedné z hlavních postav, tak se smějí...

Pokud budeme chtít vnímat *Revizora* jako pikareskní text, musíme se zaměřit především na postavy. Všechny postavy by se daly považovat za pikary. I sám Gogol prohlásil, že každý z nich je „не душой худ, а просто плут“²¹⁷. Jsou to darebáčci malého formátu, kteří se halí do rádoby vznešených masek, jež jim umožňují lépe žít v jejich městě, a tedy i ve světě. Podívejme se na některé z nich o trochu blíže.

Do města, které je ochromeno atmosférou strachu z revizora, přichází další obyčejný úředníček – pikaro Chlestakov. Je to typ člověka, který si nikdy nemohl naplno dopřát, co chtěl. Ve chvíli, kdy mu dojde, že je považován za někoho jiného, bez sebemenších výčitek přijímá svoji roli. A můžeme si jen domýšlet, že kdyby mu jeho sluha Osip nevysvětlil, že jeho podvod nemůže být dlouho utajen, tak bychom se stali asi svědky toho, že skončí ve vězení.

Herec, který tuto postavu bude ztvárňovat, má podle Gogola „být zkušeným světákem, jinak by neuměl naivně a dobromyslně vyjádřit *povrchní lehkomyšlnost*, která člověka pohání po

²¹⁶ Gogol, N.V.: *Revizor*. In: *Výbor z díla II*. Praha 1949, str. 339

²¹⁷ Mann, J.: *Síla „Revizora“*. In: Gogol, N. V.: *Revizor*. Moskva 1966, str. 6

povrchu, využívajíc každého zavanutí větru, a která je v tak významné míře v postavě Chlestakova.“²¹⁸

Ačkoli do poslední chvíle nechápe, za koho ho vlastně mají, pouze tuší, že za nějakou vysoce postavenou osobu, dokáže na sebe jako pravý pikaro vzít masku a sehrát svoji roli dokonale: bere úplatky, dvoří se dámám a přijímá žaloby. To vše bez jakéhokoli připraveného plánu - Chlestakov nepřijel do města, aby ostatní přesvědčil, že je revizorem, přišel k tomu zcela náhodně. To vše dodává hře fantastický ráz, který ústí v strašlivém, apokalyptickém obrazu: v něm scéně na samém konci hry.

Pikaro je u Chlestakovův sluha Osip. Pozoruje okolní svět trochu z povzdálí, ale svoji mazanost dokáže využít ve svůj prospěch. Gogol ho charakterizuje takto: „je už v letech, rád se dívá na svět shora, se svým pánem jedná hrubě, poněvadž vyzoroval, že je to jelimánek a velká nula, rád káže sám sobě - místo svému pánu, je to mazaný chlapík a umí chytit příležitost za pačesy, může-li při tom vklouznout něco do jeho vlastní kapsy.“²¹⁹

Pikareskní rysy ale najdeme u všech zúčastněných: kurátora chudinských ústavu Zemljaniky, který je „právě tak tlustý jako mazaný“²²⁰, u sudího, který zbožňuje sám sebe, policejního ředitele i jeho ženy a dcery, atd. Společnost „oceňují očima člověka, který hledí „jak by si polepšil“ -, a chce si v ní podle jejích zákonů najít své místo. Z tohoto „ekonomického prototypu“, člověka potřeby a nezbytí, je setřena jakákoli heroičnost - přizpůsobuje se každé situaci, jen když vyvázne se zdravou kůží a nějak na tom vydělá.“²²¹

V *Revizorovi* je ale jediná postava, která z dané situace získává prospěch, a tou je Chlestakov. Naopak obyvatelé města se dozvídají z dopisu, že byli napáleni, a od posla, že do

²¹⁸ Gogol, N. V.: *Návod pro ty, kdo chtějí sehrát Revizora*. In: Gogol, N. V.: *Výbor z díla II*. Praha 1949, str. 392 (kurzíva v orig., L. M.)

²¹⁹ Tamtéž, str. 396

²²⁰ Tamtéž, str. 394 (kurzíva v orig., L. M.)

²²¹ Berkovskij, N. J.: *Literární kritiky a studie*. Praha 1966, str. 293 - 294

města přichází skutečný revizor. Tak se nechtěně ocitnou v hrůzostrašné situaci, při které zkamení hrůzou. Némá scéna na konci hry by se dala charakterizovat jako čekání na soud nad jejich činy, a to soud poslední. „Прибытие настоящего ревизора символизирует божественный суд над людскими пороками и заблуждениями.“²²² A před takovým soudcem je i nejvychytralejšímu pikarovi jeho maska k ničemu.

III. Závěr - Pikareskní rysy klasické ruské literatury

Ačkoli se žánr románu v ruské literatuře objevuje později než v západoevropské, v XIX. století se prosazuje natolik, že se stane v jeho polovině žánrem centrálním. Je to především dílo Dostojevského a Tolstého, které ještě za života svých tvůrců dosahuje celosvětového úspěchu. Pro jejich romány, ale i pro ruský román obecně platí, že se v nich autoři snažili sjednotit poezii a prózu a výsledným dojmem byl pak tvar, jenž se do značné míry podobal spíše epopeji. Něco podobného bychom u západoevropských autorů před T. Mannem, ovlivněným praxí ruské literární klasiky, hledali stěží. Příznačné v tomto ohledu je i to, že ruští romanopisci nebyli apologeti románového žánru: Gogol dával před románem přednost tzv. menší epopeji, Dostojevskij se považoval za básníka, teprve potom za romanopisce, apod.

B. Bursov rozdíl mezi západoevropským a ruským románem vnímá takto: „В западноевропейском романе быть, с которым сталкивался герой, ломает героя, и потому он дается с отрицательным знаком, если нет апологетики этого чуждого всему человеческому быта. Русский роман, начиная с Пушкина и Гоголя, ищет в быте элементы, спасительные для человека. Иначе говоря, герой русского романа, сталкиваясь с враждебной действительностью,

²²² Mann, J.: *Sila Revizora*. In: Gogol, N. V.: *Revizor*. Moskva 1966, str. 17

тянется к народной жизни и психологии. Отсюда в первую очередь поэтические, то есть эпические, мотивы в русском романе."²²³

V románech Tolstého a Dostojevského vidí dokonce vrchol románového žánru vůbec. „Толстой и Достоевский потому представляют, особую вершину русского и мирового романа, что в их книгах внутренний мир человека раскрыт как отражение не только данного момента в жизни России или даже всей национальной истории, но и как отражение истории всего человечества со всеми его мучениями и страданиями, надеждами и идеалами."²²⁴

A jakou roli sehrál ve vývoji ruského románu román pikareskní? Novodobá literatura se ubírala cestou, která byla naznačena v románu pozdní renesance, především v románu pikareskním, jehož formotvorný vliv můžeme vystopovat i v románové tvorbě XVIII., XIX. a XX. století. Je to především postava pikara - bystrého pozorovatele rozličných událostí a antihrdiny, který se na své cestě snaží najít místo ve společnosti - jež ovlivnila pozdější románovou tvorbu.

„Schelling mluvil o mytologémech vytvářených novou literaturou po vzoru literatury antické. A pikaro věru dominuje buržoaznímu románu jako jedna z jeho centrálních mytologém, i když se Defoe a ostatní snažili jeho inkognito udržet. Má za sebou „román kariéry“, výchovný román, putoval od Lesage a Fieldinga k Balzacovi a dalším, a my tohoto nezmara můžeme identifikovat s jeho nepřiliš ctihodným španělským předkem - obrousil se, ale vlastní přirozenost nezapře."²²⁵

Ačkoli se pikareskní literatura nerozvinula v Rusku do takové míry jako v západní Evropě, její stopy můžeme hledat i v klasické ruské literatuře. A tak na příklad v jednom z největších románů XIX. století, románu, jenž by se dal přirovnat spíše k epopeji, v Dostojevského *Bratrech Karamazových* najdeme pikara zakukleného v postavě Aljoši, tedy

²²³ Bursov, B.: *Nacionalnoje svojeobrazije russkoj literatury*. Leningrad 1967, str. 369

²²⁴ Tamtéž, str. 395

²²⁵ Berkovskij, N. J.: *Literární studie a kritiky*. Praha 1966, str. 304 - 305

v hrdinovi nábožensky-pikareskním, jehož cesta k poznání měla být neobyčejně klikatá a měla vést nejen přes pokoru věřícího člověka, profánní ateismus, ale i radikální fanatismus.

Pikareskní postoj k životu můžeme hledat v románech ztracených iluzí²²⁶, ve kterých se ctižádostivý hrdina dostává nahoru díky tomu, že se vzdá nejen svých iluzí, ale i morálních zásad. Na rozdíl od pikareskních románů se tu ale ztráta morálky stává syžetotvorným prvkem - pikaro byl k morálce lhostejný v podstatě už od narození. K tomuto typu se řadí na příklad *Všední život* I. A. Gončarova, román založený na intelektuální konfrontaci romantického a realistického pojetí života.

Ruskou klasickou literaturu ale ovlivnila i domácí pikareskní tradice, především románová tvorba Narežného, jenž je mnohými považován za přímého literárního předchůdce Gogola, s nímž ho spojuje ukrajinský původ i záliba v tamějším folklóru. Gogolovy *Mrtvé duše* jsou stejně jako Narežného *Nový Gil Blas* románem s antihrdinou, který na své cestě poznává Rusko. Zde se již ale obě díla liší - zatímco Čištakov se pohybuje především v šlechtických kruzích, které jsou v románu podrobeny kritice, Čičikov objíždí ruské statkáře. „Задача автора - не в обрисовке героя, а в коллекционировании типических фигур, которые в совокупности освещают нравы определенной среды, в данном случае - дворянской.“²²⁷ Tento rys můžeme dosáhnout vrcholu právě u Gogola²²⁸.

Vlivem Narožného se v ruské literatuře začal hojně pěstovat román gilblasovského typu - G. Simonovskij *Russkij Žilblaz* (1832), N. A. Polevoj *Žilblaz našeho времени* (1842), N. A. Někrasov *Žizň i pochoždenija Tichona Trostnikova* (1843 - 1848). Jeho vliv můžeme hledat nejen u druhořadých spisovatelů, kromě Gogola je patrný mimo jiné u Dostojevského v postavách četných příživníků. I nedůvěryhodný kníže Čištakov, který je bez jakýchkoli problémů schopen se

²²⁶ Název se odvozuje od Balzakov románu *Ztracené iluze* (1837)

²²⁷ Pereverzev, V. F.: *U istokov ruskogo realističeskogo romana*. Moskva 1965, str. 41

²²⁸ Tamtéž, str. 41

přizpůsobit v jakémkoli prostředí, se podobá některým hrdinům z jeho románů.

Pikareskní rysy můžeme v hojné míře nalézt též v historických románech nevelké estetické kvality Zagoskina, Zotova, Bulgarina nebo Lažečnikova ze 30. let XIX. století. Pikaresknost je tu natolik rozsáhlým jevem, že se někdy dokonce zdá, jako by se v nich pikaresknímu románu pouze změnil název.²²⁹ I přesto Zagoskinovy a Zotovovy texty, které počítáme spíše k různým vrstvám pokleslé literatury, uvedl Tolstoj jako jeden z pramenů při psaní *Vojny a míru*.

²²⁹ Srov. například Lažečnikův *Ledový dům*. Praha 1973, ve kterém jsou pikareskní rysy roztroušeny po celém románu, nejvýznačnější je z tohoto pohledu kapitola *Fatalista*, str. 33 – 65.

IV. Seznam použité literatury:

- Alemán, M.: *Dobrodružný život Guzmána z Alfarache*. Praha 1964.
- Bachtin, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha 2007.
- Bachtin, M. M.: *Román jako dialog*. Praha 1980.
- Bělič, O.: *Španělský pikareskní román a realismus*. Praha 1963.
- Bělinskij, V. G.: *Polnoje sobranije sočiněnij, sv. VII*. Moskva 1955.
- Bělinskij, V. G.: *Sobranije sočiněnij, sv. IX*. Moskva 1976.
- Berkovskij, N. J.: *Literární kritiky a studie*. Praha 1966.
- Berkovskij, N.: *O povestjach Bělkina (Puškin 30-ch godov i voprosy narodnosti i realisma)*. In: *O ruskom realizme XIX. veka i voprosach narodnosti literatury*. Moskva – Leningrad 1960.
- Bloom, H.: *Kánon západní literatury*. Praha 2000.
- Bulgarin, F.: *Ivan Vyžigin*. Moskva 2002.
- Bulgarin, F.: *Petr Ivanovič Vyžigin*. In: *Ivan Vyžigin*. Moskva 2002.
- Bulgarin, F.: *Sočinenija*. Moskva 1990.
- Bursov, B.: *Nacionalnaľnoje svojeobrazije russkoj literatury*. Leningrad 1967.
- Cervantes y Saavedra, M. de: *Don Quijote de la Mancha I*. Praha 1982.
- Černý, V.: *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. Renaissance a baroko*. Praha 2005.
- Dostojevskij, F. M.: *Bratři Karamazovy*. Praha 2004.
- Fielding, H.: *Tom Jones, Příběh nalezencův*. Praha 1941.
- Frejjíři a prostopášnice*. Praha 1988.
- Goethe, J. W.: *Viléma Meistera léta tovaryšská aneb Odříkání*. Praha 1961.
- Goethe, J. W.: *Viléma Meistera léta učednická*. Praha 1958.
- Gogol, N. V.: *Mrtvé duše*. Praha 2000.

Gogol, N. V.: *Petěrburgskije pověsti*. Moskva 1979.

Gogol, N. V.: *Sočinenija*. Sankt-Peterburg 1901.

Gogol, N. V.: *Výbor z díla II*. Praha 1949.

Granin, D.: *Trinadcat' stupenek*. Leningrad 1984.

Grebeníčková, R.: *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha 1997.

Grichin, V. A. – Kalmykov, V. F.: *Tvorčestvo V. T. Narežnogo*. In: *Izbrannoje*. Moskva 1983.

Grimmelhausen, H. J. C. von: *Dobrodružný Simplicius Simplicissimus*. Praha 1976.

Hegel, F.: *Estetika II*. Praha 1966.

Hodrová, D.: *Hledání románu (Kapitoly z historie a typologie žánru)*. Praha 1989.

Hrabák, J.: *Čtení o románu*. Praha 1981.

Istorija ruskogo romana. Moskva. Leningrad 1962.

Kožinov, V.: *Zrození románu*. Praha 1965.

Lažečnikov, I. I.: *Ledový dům*. Praha 1973.

Le Goff, J.: *Středověká imaginace*. Praha 1998.

Lesage, A.-R.: *Příběhy Gila Blase ze Santillany*. Praha 1968.

Literaturnaja encyklopedija. Moskva 1935.

Losev, A. F. – Šestakov, V. P.: *Dějiny estetických kategorií*. Praha 1984.

Lotman, J.: *Russkaja literatura i kultura Prosvěščenija*. Moskva 2000.

Lukács, G.: *Historický román*. Bratislava 1976.

Lukács, G.: *Metafyzika tragédie*. Praha 1967.

Lukács, G.: *Velcí ruští realisté*. Praha 1948.

Mann, J.: *Gogol. Trudy i dni: 1809 – 1845*. Moskva 2004.

Mann, J.: *Sila „Revizora“*. In: Gogol, N. V.: *Revizor*. Moskva 1966.

Mann, J.: *U istokov ruskogo romana*. In: Narežnyj, V. T.: *Sočiněnia. Tom I*. Moskva 1983.

Mann, J.: *V poiskach živoj duši*. In: Gogol, N. V.: *Mertvyje duši*. Moskva 1980.

Mathauserová, S.: *Knížata, běsi a mládenci*, in.: *Povídky ze staré Rusi*. Praha 1984.

Mathesius, B.: *Gogol dramatik*. In: Gogol, N. V.: *Výbor z díla II*. Praha 1949.

Nabokov, V.: *Lekcijski po ruskoj literature*. Moskva 1998.

Narežnyj, V. T.: *Nový Gil Blas aneb Dobrodružství knížete Čistakova*. Praha 1978.

Nikolajev, N. A. a kol.: *Russkije pisateli. XIX vek. Bibliograf. slovar' 2*. Moskva 1996.

Orlov, A. A.: *Běgstvo Petra Ivanoviča Vyžigina v Poľšu*. Moskva 1832.

Ortega y Gasset, J.: *Meditace o Quijotovi*. Brno 2007.

Pereverzev, V. F.: *U istokov ruskogo realističeskogo romana*. Moskva 1965.

Pokrovskij, V. A.: *Problema vzniknovenija ruskogo „nравstvenno – satiričeskogo romana“. O genezise „Ivana Vyžigina“*. Moskva 1933.

Pospíšil, I.: *Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století*. Brno 1998.

Povídky ze staré Rusi. Praha 1984.

Puškin, A. S.: *O literatuře, o sobě a jiném*. Praha 1974.

Rabelais, F.: *Gargantua a Pantagruel*. Praha 1953.

Slovník světových literárních děl I – II. Praha 1988.

Souriau, E.: *Encyklopedie estetiky*. Praha 2000.

Störig, H. J.: *Malé dějiny filosofie*. Praha 1999.

Strieder, J.: *Der Schelmenroman in Russland*. Berlin 1961.

Svatoň, V.: *Epické zdroje románu*. Praha 1993.

Svatoň, V.: *Proměny dávných příběhů. O poetice ruské prózy*. Praha 2004.

Šklovskij, V.: *Teorie prózy*. Praha 2003.

Tolstoj, L. N.: *Vojna a mír*. Praha 1961 – 1978.

Tři španělské pikareskní romány. Praha 1980.

Vajskopf, M.: *Ptica, trojka i kolesnica duši*. Moskva 2003.

Volpert, L. I.: *Puškin v roli Puškina*. Moskva 1998.

Warren, A. - Wellek, R.: *Teorie literatury*. Olomouc 1996.

Zadrazil, L.: *Gogol barokni*. In: *Sbornik k 80. narozeninám Světly Mathauserové*. Praha 2004.

Zadrazil, L.: *Nová dobrodružství starého románu*. In: Narežnyj, V. T.: *Nový Gil Blase aneb Dobrodružství knížete Čistakova*. Praha 1978.

Žan-Pol: *Prigotovitel'naja škola estetiky*. Moskva 1981

V. Resumé

Jedním z typů románového žánru je pikareskní román, jenž se ke konci XVI. století stal evropskou módou. Vznikl ve Španělsku, odkud se šířil do ostatních evropských zemí. V ruské literatuře se románový žánr a s ním i pikareskní román objevuje vzhledem k odlišnému vývoji o něco později, pikareskní rysy můžeme ale najít již v „povídkách ze života“ ze XVII. století. Román, jenž se začne v Rusku plně rozvíjet na počátku XIX. století a svého vrcholu dosáhne už v jeho polovině, je kromě domácích tradičních žánrů (povídky ze života, choženija, hagiografie) ovlivněn i větví mravoličně-pikareskní literatury a především francouzským románem *Příběhy Gila Blase ze Santillany* A. R. Lesage. Nejvýznamnějším dílem gilblasovského typu je *Ruský Gil Blas* V. T. Narežného, který se nechal francouzskou předlohou volně inspirovat. Na pikareskní román navazuje i F. Bulgarin, který svým skandálním dílem *Ivan Vyžigin* rozproudil ostrou debatu o brakové literatuře, do níž se zapojil i Puškin. Pikareskní rysy nalezneme i v Gogolových textech (*Mrtvé duše*, *Revizor*), bylo by ale chybné je interpretovat jen z tohoto úhlu pohledu. Ačkoli se pikareskní román v Rusku neujal tolik jako v západoevropské literatuře, jeho stopy lze vysledovat i v ruském klasickém románu.

Summary

One of the types of the novel genre is a picaresque novel which became very fashionable in Europe at the end of the 16th century. This form originated in Spain from where it spread to other European countries. Due to different developement in Russian literature, novel and thus also the picaresque novel appeared later. However, some picaresque features can be found in the "stories from life" from the 17th century. Novel, which started to be developed in Russia at the beginning of the 19th century and reached its peak already in the middle of this century, is influenced by the traditional Russian genres (stories from life, chozenija, hagiography), a branch of moral-picaresque literature and also by the novel *Gil Blas* written by the French novelist and playwright Alain-René Lesage. The most important work of 'Gil-Blas-like' type is the *Russian Gil Blas* written by Vasilij Trofimovich Narezny who was inspired by the French novel. Picaresque novel was also reflected in the work of Faddei Venediktovich Bulgarin whose scandalous novel *Ivan Vyzighin* started a heated debate about trash literature that was joined also by Pushkin. Picaresque features can be also found in Gogol's texts (*Dead Souls*, *The Government Inspector*). However, it would be a mistake to interpret them only from this perspective. Even though picaresque novel was not that popular in Russia as it was in the west-European literature, its features can be traced even in Russian classical novels.